# الأدب المقارن

## نظرية وتطبيق على آداب الشعوب الإسلامية
## الأدب التركى نموذجاً

د. محمد عبد اللطيف هريدى



***اهداء ٢٠٠٨***

الاستاذ الدكتور/خالد عزب

**الاسكندرية**

# الأدب المقارن

نظرية وتطبيق على آداب الشعوب الإسلامية

## الأدب التركي نموذَجاً

# الأدب المقارن

نظرية وتطبيق على آداب الشعوب الإسلامية

## الأدب التركي نموذجاً

---

د. محمد عبد اللطيف هريدي

---

الطبعة الأولى، ٢٠٠٨





دار العين للنشر

٩٧ كورنيش النيل، روض الفرج، القاهرة

تليفون: ٢٤٥٨٠٣٦٠، ٢٤٥٨٠٩٥٥، فاكس:٢٤٥٨٠٩٥٥

WWW.elainpublishing.com

---



---

الغلاف : مروة يونس

---

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠٠٨/٥٤٨٣

I.S.B.N 978 - 977 - 6231 - 39 - 9

# الأدب المقارن

## نظرية وتطبيق على آداب الشعوب الإسلامية

## الأدب التركي نموذجاً

د. محمد عبد اللطيف هريدي




بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

هريدي، محمد عبد اللطيف.

الأدب المقارن نظرية وتطبيق على آداب الشعوب الإسلامية الأدب التركي نموذجاً/

محمد عبد اللطيف هريدي ... الإسكندرية :دار العين للنشر،٢٠٠٨.

٢٤٠ص؛٢٠سم

تدمك ٩ ٣٩ ٦٢٣١ ٩٧٧ ٩٧٨

١– الأدب المقارن

أ. العنوان

٨٠٩

# المحتويات

# المقدمة

ربما لا تختلف العلوم من حيث أهميتها لدى الإنسان؛ فجميعها على درجة واحدة من الأهمية. ولكن من المؤكد أنها تختلف من حيث درجة الاحتياج إليها، تلك الحاجة التي تزيد حينا وتقل أحيانا حسب كل عصر وظروفه وملابساته. إذ تكون المجتمعات البشرية في حاجة إلى علم الجغرافيا عند التفكير في الانطلاق إلى آفاق جديدة، أو إلى الفيزياء والفلك عند ارتياد الفضاء، أو التاريخ عند البحث عن الذات القومية... وهكذا.

ولما كان الأدب المقارن هو العلم الذي يعنى برصد العلاقات بين الثقافات الإنسانية، وهو الذي يدرس ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين الحضارات؛ ممثلة في الآداب التي أنتجتها هذه الحضارات، فما أحوجنا إليه اليوم لإقامة جسور التواصل بين هذه الحضارات، ولإجراء ما ننشده من حوار بين الثقافات المختلفة زمانا ومكانا.

إن الواقع التاريخي لهذا العلم يشهد على الاهتمام والعناية به في أوروبا منذ نشأته في القرن التاسع عشر، ويشهد على دوره البارز في

التقريب بين الآداب الأوروبية، وتحقيق التواصل بينها. كما أن واقع تدريس هذا العلم في جامعاتنا المصرية يشهد على عناية أقسام اللغات وآدابها بدراسته، وتطبيق مناهجه في مختلف البحوث الأدبية، كما يشهد أيضا على أنه أثرى حركة النقد وتاريخ الأدب؛ عن طريق التعرف على علاقة الأدب العربي بالآداب الأوروبية عبر مراحله المختلفة، ولاسيما في مرحلة التحديث.

بيد أنه لا مناص من الاعتراف بندرة الدراسات المقارنة بين آداب الشعوب الإسلامية، بين بعضها البعض من ناحية، وبين بعضها والآداب الأوروبية من ناحية أخرى. رغم أهمية هذه الدراسات، ولاسيما في الوقت الراهن الذي تحتاج فيه هذه الشعوب إلى التواصل فيما بينها بعد طول انفصال بتأثير الحواجز المادية والمعنوية المصطنعة من قبل الحركات الاستعمارية المتتالية؛ سواء القديم منها أو الحديث والمعاصر. هذه الشعوب تحتاج اليوم أكثر من أي وقت مضى إلى تدعيم الأواصر والروابط التي تربط بينها؛ تلك الروابط التي تتمثل في الفكر والعقيدة والتاريخ والتراث.

ومن يطالع تاريخ آداب هذه الشعوب يجد أن هذه الأواصر قد انعكست على الإنتاج الأدبي ولاسيما في مراحل نشأته الأولى، ورغم الظروف والملابسات التاريخية التي باعدت بين هذه الشعوب في العصر الحديث فقد اجتمعت آدابها عند مواضع مؤثرة واحدة. ومن ثم أردنا تطبيق نظريات ومناهج الأدب المقارن للكشف عن هذه العلاقات ولتحقيق الأهداف التالية:

- تأصيل القيم العربية والإسلامية في هذه الآداب.
- الكشف عن جسور التواصل والحوار بيت هذه الآداب.
- ترسيخ أفضلية الأدب العربي وتبنيه لآداب الشعوب الإسلامية.
- الكشف عن الجذور المشتركة بين الأدب العربي وآداب الشعوب الإسلامية.
- تأصيل المبادئ والقيم التي نشأت عليها هذه الآداب .
- الكشف عن الثقافات الوافدة وآثارها في آداب الشعوب الإسلامية.

ولتحقيق هذه الأهداف قسمنا الدراسة إلى جزأين:

**الجزء الأول**؛ ويشمل الحديث عن نظرية الأدب المقارن بصفة عامة، ثم حاولنا البحث عن الخصائص التي تميز الدراسات المقارنة بين آداب الشعوب الإسلامية لنخلص منها إلى الحديث عن العلاقة التي اتخذناها نموذجا وهي علاقة الأدب العربي بالتركي، وقد آثرنا الاعتماد – في هذا الفصل – على ما كتبناه من قبل في كتاب « الأدب التركي الإسلامي» لما فيه من فائدة علمية تثري الموضوع. وفي نهاية هذا الجزء وضحنا للدارسين المجالات التي يمكن يرتادوها للمقارنة بين ألدب العربي والتركي.

**الجزء الثاني**؛ وقد أفردناه للتطبيقات التي حرصنا على تنوع نصوصها؛ سواء من حيث الناحية الموضوعية أو المرحلة الزمنية، وكان من بين هذه البحوث التطبيقية ما سبق نشره في المجلات الأدبية بحيث بات من الصعب الحصول عليه الآن ؛ فآثرت إعادة نشرها لما فيها من الفائدة التطبيقية.

وهكذا أرجو أن ينخرط هذا الكتاب حبة في عقد دراسات الأدب المقارن، وليفتح آفاقا جديدة للدارسين في هذا المجال.

**والله ولي التوفيق.**

# الجزء الأول

# الإطار النظري للمقارنة بين آداب الشعوب الإسلامية

# الفصل الأول
# الأدب المقارن وآداب الشعوب الإسلامية

منذ منتصف القرن الماضي والنقاد والدارسون لآداب الشعوب الإسلامية يتطلعون إلى صياغة مصطلح نقدي جديد يضم بين دفتيه الإنتاج الإبداعي للأدب الذي يصدر عن قريحة الأدباء المسلمين؛ فطرح البعض مصطلح (الأدب الإسلامي)، واقترح البعض الآخر (آداب الشعوب الإسلامية) وفي المقابل برزت على الساحة آراء معارضة ودارت مناقشات ساخنة بين الجانبين بحيث قدم كل فريق مبرراته وأدلته وبراهينه[1] وحاول المنظرون لمصطلح الأدب الإسلامي أن يقدموا صياغة محددة لمفهوم الأدب الإسلامي، ولكنهم لم يتفقوا حول مفهوم جامع مانع لما يريدون التنظير له[2]. ولئن اختلف الفرقاء حول تحديد مفهوم للأدب الإسلامي فقد اتفقوا على أن ثمة إنتاج أدبي للشعوب التي دانت بالإسلام وانصهرت في بوتقة الحضارة الإسلامية، وأن هذا الإنتاج مطبوع بثقافة وتراث هذه الشعوب بحيث يتميز– في أساسه – عن غيره من الآداب الإنسانية بهذا الطابع الثقافي الإسلامي.

وفي نفس السياق يبذل فريق من النقاد والباحثين جهودًا مخلصة لوضع البحوث المقارنة بين آداب الشعوب الإسلامية في مصطلح (الأدب الإسلامي المقارن) متعللين في ذلك بما يجمع بين هذه الآداب من النظم والمبادئ المنبثقة عن رؤية الإسلام ومفهومه للحياة[3]، سالكين

---

(١) لمزيد من التفاصيل حول هذه المناقشات أنظر: عبده زايد( دكتور)، الأدب الإسلامي ضرورة، القاهرة، ١٩٨٨ و عماد الدين خليل( دكتور) ، في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤ و عبد الباسط بدر(دكتور)، دليل مكتبة الأدب الإسلامي، عمان، ١٩٩٣، العديد من المقالات المنشورة في مجلة الأدب الإسلامي، الصادرة عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية

(٢) إن الاختلاف حول هذا المفهوم يبدو خلافا جوهريا لأن الأطراف لم تتفق على الحدود التي شملها هذا المفهوم، كما أنهم لم يتفقوا حول تحديد هوية النص الأدبي الإسلامي.

(٣) انظر في هذا المجال: الطاهر أحمد مكي( دكتور)، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، القاهرة، ١٩٩٤

في ذلك الطرق التي توضح بعض المعالم من التاريخ المشترك الذي يجمع بين هذه الآداب، ونحن إذ نقدر هذه المحاولات ونضعها في عين الاعتبار لا نستطيع أن نتفق معها ونسير في نفس الطريق لعدة اعتبارات أيضًا لعل من أهمها:

- إن مناهج الأدب المقارن التقليدي ومدارسه تتيح لنا المقارنة بين آداب المسلمين وغيرهم من أبناء الديانات الأخرى.
- إذا اتبعنا منهج من أرادوا تحديد الأدب الإسلامي بالأدب الملتزم (بالأخلاق والمبادئ الإسلامية) فإننا سوف نضيق دائرة الإنتاج الأدبي للمسلمين ونحصر دائرة الأدباء في رهط قليل ونستثني منهم من تأثر بالبيئات المحلية أو الأفكار الوافدة(٤).
- سوف تنحصر النماذج الأدبية في الموضوعات الدينية والتعليمية.
- على الرغم من الاتفاق بين الشعوب الإسلامية في الأصول، فثمة تباين في الفروع ومن ثم فإن الالتزام الإسلامي هو قضية خلافية تختلف من مكان لآخر، بل ومن زمن لآخر(٥).
- لذلك فإننا لا نرى مسوغا لوضع المقارنات بين آداب الشعوب الإسلامية في إطار نظري واحد، أو أن نصطلح عليه اصطلاح (الأدب الإسلامي المقارن) ففي استخدامه تضييق وحصر لا مبرر له للدراسات المقارنة؛ مهما يكن من أمر فقد آثرنا أن نلجأ إلى القواعد والأصول التقليدية لعلم الأدب المقارن، على أن تشمل دراساتنا المقارنة نماذج مختلفة من إبداع الأدباء المسلمين سواء كان هذا الانتاج منبثقا عن مبادئ إسلامية أصيلة أو متأثرا بأفكار وافدة أو

---

(٤) على سبيل المثال سوف يخرج من دائرة الأدب الإسلامي غالبية الإنتاج الصوفي الذي تزخر به الآداب الشرقية، والذي يعتقد مبدعوه من المتصوفة أنهم يطبقون المبدأ الإسلامي الوارد في القرآن الكريم وهو حقهم في ( التأويل)، باعتبارهم (الراسخون) في العلم.

(٥) على سبيل المثال ما يعتبره الشيعة حلالا يحرمه أهل السنة أو ما كان يعتبره أهل الصوفية تقربا إلى الله يعتبره أهل الشريعة كفرا صريحا

محلية، إذ نحن نعتبر أن دراسة هذه المؤثرات هي من أهداف الأدب المقارن؛ ولذلك لامناص من التعريف بمفهوم الأدب المقارن حتى نتعرف على مدى انطباقه على المقارنة بين الآداب التي جمعت بين شعوبها رابطة الإسلام، وفرقت بينها اللغات والبيئات والثقافات المختلفة.

## (أ) مفهوم الأدب المقارن وأهدافه

ما فتئ الباحثون يشكون من اضطراب مفهوم(الأدب المقارن)، وارتباك المصطلح رغم مرور قرابة قرنين من الزمان على ظهور هذا العلم ونشأته في أوروبا[٦]، وتتلخص شكواهم في عدم وضوح أهدافه أو تناقض هذه الأهداف مع المفهوم[٧]، ويعزو البعض هذا الاضطراب إلى أن هذا العلم ظهر في أوروبا وقت ظهور النزعة القومية في القرن التاسع عشر، مما أوجد نوعًا من عدم الاتساق بين المفهوم والهدف[٨]. فمن المعروف أن نشوء القوميات في هذا القرن جعل كل شعب من الشعوب الأوروبية يبحث في تاريخه الأدبي مفاخرًا به وبفضله على غيره من الآداب بينما يهدف الأدب المقارن للتقريب بين الآداب ولذلك عندما ظهرت أولى دراسات الأدب المقارن لتكشف عن تأثر الأدب الفرنسي بالألماني أثار غضب السلطات الفرنسية على رواد هذا العلم؛ لما كان سائدا من العداء التاريخي بين الشعبين. ولذلك لا نعدو الحقيقة إذا قلنا أن المنطلق القومي

---

(٦) لمعرفة نشأته وتاريخ تطوره انظر: محمد غنيمي هلال ( دكتور)، الأدب المقارن، القاهرة، ١٩٨٤، ط ، ص وما بعدها، و عدنان محمد وزان( دكتور)، مطالعات في الأدب المقارن، الدار السعودية، ١٩٨٣، ص وما بعدها محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن،

(٧) يقول عبد الحكيم حسان (دكتور) : لم يلق فرع من فروع المعرفة من الاضطراب في مفهومه وعدم تحديد مناهجه واتجاهاته ما لقي الأدب المقارن» الأدب المقارن، مجلة فصول ، العدد ٣ ، ١٩٨٣ . وتقول أمينة ر شيد» إن الأدب المقارن ما زال يطرح الكثير من المشاكل والتساؤلات» كذلك يقرر كمال أبو ديب: « قد لا يكون بين حقول المعرفة حقل تعرض لما تعرض له الأدب المقارن من التشكيك في دقة التسمية وسلامة تحديد مجاله وغاياته ومناهج البحث التي يستخدمها» نفس العدد من نفس المجلة السابقة.

(٨) عبد الحكيم حسان ، نفس المقال السابق

هو الذي أصبح محفزا للدراسات المقارنة بين الآداب فيما بعد ومن ثم لم تصل هذه الدراسات إلى التكامل الذي يدعم تحديد مفهوم واحد لهذا العلم الوليد آنذاك، بل تشعبت وتباعدت عن بعضها البعض مما جعل دراسات الأدب المقارن في القرن العشرين تنقسم إلى مدارس؛ مثل المدرسة الفرنسية، والأمريكية، والسلافية... إلخ(٩).

ويعزو البعض الآخر الاضطراب في مفهوم الأدب المقارن إلى تداخله مع العلوم الأدبية الأخرى؛ مثل النقد الأدبي والأدب العام وتاريخ الأدب حتى لقد اعتبره بعض الباحثين «فرعا من فروع تاريخ الأدب»(١٠). أما الباحثون في الأدب المقارن فقد تعالوا على العلوم الأدبية الأخرى تحت وطأة الفخر بالتجديد ومعرفة اللغات الأجنبية وغير ذلك من الأسلحة التي يتسلحون بها في بحوث الأدب المقارن.

وقد نجم عن هذا الاضطراب اختلاف حول المفهوم والمصطلح، ورغم هذا الاختلاف فجمهور الباحثين يجمعون على أن الأدب المقارن هو العلم الذي يبحث في العلاقات المتبادلة بين الآداب المختلفة باختلاف زمانها ومكانها ولغاتها، والكشف عن الصلات بين هذه الآداب على اختلاف أجناسها، وتتبع تاريخ العلائق الأدبية بين الشعوب، ومراقبة تبادل الموضوعات والأفكار والعواطف بين أدبين أو أكثر، وتتبع التيارات والنظم الاجتماعية وتأثيرها خارج حدودها اللغوية والكشف

(٩) لمزيد من التفاصيل، أنظر: مكارم الغمري (دكتور)، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، دار المعرفة، الكويت، ١٩٩١، ص ١٨ وما بعدها
(١٠) سمير سرحان، مفهوم التأثير، فصول، ٣/ ١٩٨٣

عن العلاقات الوجدانية بين الأمم ورصد العلاقات القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتابها في أكثر من أدب قومي(١١).

وفي ضوء هذا المفهوم يمكننا القول بأن الأدب المقارن يستطيع أن يؤدي رسالة سامية نحو إنسانية الأدب، وأن يصبح رأس جسر للتواصل والحوار بين الثقافات المختلفة، أما الأهداف التي يمكن تحقيقها من خلال بحوث الأدب المقارن فهي تتمثل فيما يلي:

١. إزالة الحواجز النفسية بين الشعوب التي تبادلت التأثير والتأثر سواء فنيا أو فكريا
٢. وجود موضوعات من الحوار الثقافي بين الشعوب عن طريق طرح قضايا وظواهر أدبية مشتركة.
٣. تحقيق نوع من التكافؤ في الحوار الثقافي بين الشرق والغرب عن طريق الكشف عن ظاهرة الاقتباس في الماضي؛ مثل بيان فضل الحضارة العربية الإسلامية على الحضارة الأوروبية.
٤. تحقيق التقارب بين الشعوب عن طريق الكشف عن الجذور المشتركة لآدابها؛ مثل الحديث عن أصول اللغات الشرقية وآدابها
٥. طرح أفكار جديدة للبحث الأدبي من شأنها أن تعين الدارسين للعلوم الأدبية الأخرى مثل النقد، وتاريخ الأدب، وعلوم اللغات،

---

(١١) حول اختلاف وجهات النظر، والاتفاق على المفهوم المذكور في المتن انظر :
- عبد الحكيم حسان ، نفس المقال السابق
- مكارم الغمري، نفسه ، ص ٢١
- سعيد علوش ، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٨٦
- محمد غنيمي هلال، نفسه ، ص٢١
- سمير سرحان ، نفس المقال السابق

وغيرها من العلوم التي تستقي مادتها من الظواهر اللغوية والأدبية

فإذا انتقلنا من الأدب المقارن بصفة عامة إلى المقارنة بين الآداب الإسلامية بصفة خاصة يثور في أذهاننا عدة تساؤلات لعل من أهمها:

ما هي الخصائص التي تختص بها آداب الشعوب الإسلامية حتى تصبح مجالا للمقارنة؟ وهل تتوافر لها الشروط اللازمة لذلك؟ وما هي الظواهر الأدبية التي تحفل بها هذه الآداب لتصبح مجالا خصبا للمقارنة؟

## (ب) خصائص المقارنة بين آداب الشعوب الإسلامية

بداية إذا سلمنا بأن الدين هو الأساس الوجداني الذي تقوم عليه ثقافات الشعوب وآدابها أدركنا أهمية الدين؛ باعتباره رابطة اجتماعية تكفل تنظيم حياة المجتمعات البشرية على اختلاف ألوانها وأجناسها، ولا نرى أية مبالغة حين يذهب البعض إلى أن الدين من أهم الدوافع المحركة للتاريخ، بل هو الذي يحدد السمات الحضارية للشعوب والأمم. فإذا كانت الأديان جميعا - سواء كانت سماوية أو غير سماوية - على هذه الدرجة من الأهمية؛ فما هو دور الإسلام في حياة الشعوب التي دانت به؟؟

لا يتسع المجال للتفصيل في هذا القول وقد كفانا الباحثون في الحضارة الإسلامية مؤونة ذلك، ولكن ما يعنينا في هذا المجال هو الإشارة إلى دور الدين الإسلامي في صياغة آداب الشعوب التي دانت به؛ ذلك أن هذه الشعوب انصهرت في بوتقة الإسلام منذ أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان، فالإسلام دين شامل له موقف من كل قضايا الحياة، ومع الزمن نمت ثقافته وتضخمت إلى جانب العلوم الدينية الخالصة... فنشأ من ذلك أدب إسلامي المحتوى(١٢) يمثل موقفا حضاريا تجاه الكون والحياة.

بيد أن الاشتراك في العقيدة الإسلامية لا يعني المماثلة بين أفكار الشعوب التي تؤمن بهذه العقيدة، ولا يعني هذا أن الإسلام قد صبغ

---

(١٢) الطاهر أحمد مكي، نفسه، ص٣-٤

هذه الشعوب بلون واحد، فإن اختلاف أصول هذه الشعوب وأعراقها، وتباين تضاريس الأقاليم التي استوطنتها؛ كل ذلك جعل لكل منها أسلوبه المتفرد في الحياة، وجعل لكل منها لونا خاصا من الفكر والإبداع؛ فرغم الاتفاق على المبادئ هناك فروق في التطبيق والأداء، ورغم الإيمان بعقيدة واحدة فهناك اختلاف في الممارسات ومذاهب ومشارب مختلفة في العبادات. ولكن بشرط ألا يؤدي ذلك إلى التناقض مع العقيدة أو المبدأ؛ أضف إلى ذلك أن غالبية هذه الشعوب تشترك في التراث والتاريخ الإسلامي، ولاسيما شعوب المنطقة التي تشمل العالم العربي وتركيا وإيران وباكستان وقسم كبير من الهند ؛ وقد عاشت في كنف الدولة الإسلامية في عصرها الذهبي وأفادت من النهضة الحضارية التي تميز بها هذا العصر، وتكون لديها تراث مشترك منذ هذا العهد؛ ذلك التراث التي تمثل في الذخائر العلمية التي خلفها العلماء المسلمون من شتى العناصر والأجناس منهم العربي والفارسي والتركي والهندي. فكل جنس من هذه الأجناس ضرب بسهم في تكوين التراث الإسلامي.

وهكذا نجد أن الشعوب الإسلامية رغم اتفاقها في الدين، فإن لكل شعب بيئته الثقافية الخاصة، وله لغته التي يكتب بها أدبه؛ ومع التطور التاريخي أصبح لكل شعب علاقاته بالآداب الأجنبية؛ لذلك يمكن القول بأن الأدب المقارن سوف يضطلع بمهمة جد مهمة؛ فهو الذي يعنى بتتبع العلاقات الأدبية بين الشعوب الإسلامية بعضها البعض، وعلاقتها بالمصدر الأم ونعني بها اللغة العربية والدين الإسلامي، ومدى تأثر هذه العلاقة بالبيئة الخاصة ثم العلاقة بينها والشعوب الأجنبية الأخرى، ومن خلاله يمكن استكناه التيارات الفكرية وجذورها، ومدى تأثرها بالإسلام، وتأثيرها في المسلمين ولذلك فالباحث إذ يقارن بين آداب

الشعوب الإسلامية إنما يتابع اختلاف التفاصيل التي طرأت على الفكر والأدب والفن لدى هذه الشعوب رغم اتفاقها في الدين. ذلك الاختلاف الناجم عن التباين بين البيئات و العادات والتقاليد ومن ثم الاختلاف في اللغات وفي نسق الحياة اليومية وغيرها من أوجه النشاط البشري ومن ثم تباينت مظاهر الحياة الأدبية؛ ويؤكد الدكتور الطاهر أحمد مكي على هذه الحقيقة بقوله:

لقد نشأ أدب إسلامي المحتوى، يأخذ في كل بيئة لونا ويكتسي مع كل حضارة زيا ويتشكل في كل عصر بما يلائمه (١٣)

وإذا كان رواد الأدب المقارن قد وضعوا اختلاف اللغات شرطا من شروط البحث في الأدب المقارن فإننا نجد أن هذا الشرط يتوافر في آداب الشعوب الإسلامية ولاسيما بعد أن بدأت هذه الشعوب في اعتماد لغاتها الأصلية لغة للتأليف، فأصبح الفرس يكتبون بالفارسية والترك بالتركية، والهنود بالأردية ...ألخ

فإذا كانت تلك هي الخصائص التي تفسح المجال أمام المقارنة بين آداب الشعوب الإسلامية فما هي الظواهر الأدبية التي يمكن أن يعالجها الأدب المقارن؟ وما هي الأدوات التي نستخدمها لدراسة هذه الظواهر؟؟ سوف نحاول الإجابة على هذه التساؤلات من خلالتطبيق منهج الأدب المقارن على الأدبين العربي والتركي.

(١٣) نفس الموضع السابق

# الفصل الثاني
# الأتراك في ظل الحضارة الإسلامية

من المعروف أن نشأة الأدب التركي كانت في كنف ورعاية الأدبين العربي والفارسي، ولا يمكن أن نتعرف على العلاقات الأدبية واللغوية بين الأدب التركي والأدب العربي دون الرجوع إلى نشأة الأدب التركي، وتتبع مصادره العربية، ولما كان الإسلام هو البوتقة التي انصهرت فيها هذا الآداب جميعا، بات لزاما علينا العودة إلى اعتناق الأتراك للإسلام، والكشف عن المصادر العربية الإسلامية التي نهل منها الأدب التركي.

## (أ) انتشار الإسلام بين الأتراك

لقد اعتنق الترك أديانا كثيرة قبل إسلامهم (كالشامانية والمانوية والبوذية والمسيحية... الخ) بيد أن أحدا من هذه الأديان لم تضرب جذوره في نفوسهم بقدر ما ضربت جذور الإسلام، وعاشوا حضارات متعاقبة، و لم تؤثر فيهم حضارة بقدر ما أثرت فيهم الحضارة الإسلامية. ويمكن أن نرجع ذلك إلى أسباب عدة، لاشك أن أهمها كائن في الدين الحنيف ذاته؛ فهو دين السماحة وحب الإنسانية والحق والعدالة، استن للبشر سننا تنظم حياتهم الدنيا كما بصرهم وبشرهم بالحياة الأخرى. ومن الأسباب أيضا ما هو كامن في نفوس الترك؛ فالدين الجديد كان ملائما لطبيعتهم إذ أنهم أمة محاربة فوجدوا الجهاد ركنا من أركان الإسلام، وهم قوم كانت حياتهم الاجتماعية قبلية النمط، تقوم العدالة فيها على احترام الصغير للكبير ورعاية الكبير لحقوق الصغير، وجاء الإسلام راعيا لهذا الميزان الاجتماعي و لم يصعب على الترك الاقتناع بوحدانية الله، فقد عبدوا قبل– إسلامهم– إله السماء، وكان التوحيد من عقائدهم القديمة؛

أي أن المبادئ التي جاء بها الدين الجديد لم تكن لتختلف كثيرا على ما ألفه الأتراك في حياتهم السابقة على الإسلام. ولذلك سرعان ما دخل الأتراك في دين الله أفواجا، بعد فترة زمنية قصيرة نسبيا من فتح مسلم بن قتيبة لبعض أراضيهم عام ٩٥ هـ/ ٧١٣م، وأقاموا دويلات خضعت ولو اسميا للدولة العباسية مثل الدولة الغزنوية (٣٥١- ٥٧٩هـ/٩٦٢- ١١٨٣م) والسلجوقية (في خراسان٤٣٢-٥٥٢هـ/ ١٠٤٠-١١٥٧م وفي الأناضول ٤٧٠-٧٠٨هـ/١٠٧٧-١٣٠٨م)

## (ب) تمثل الأتراك للحضارة الإسلامية:

كان الأتراك- قبل إسلامهم- يعيشون حياة رعوية في الغالب، فلم يتوفر لهم الاستقرار، ولذلك لم يشيدوا آثار تذكر، فتغير الحال بعد إسلامهم إذ انفتحت لهم أبواب العالم الإسلامي فنزحوا إلى الغرب: إلى ما وراء النهر وخراسان والعراق حيث وجدوا الاستقرار أولا والمواد الخام اللازمة للبناء ثانيا. وحين نزحوا إلى الأناضول، كان قد مضى طويل وقت على إسلامهم، وتمكنت العقيدة من نفوسهم وكان لذلك أثره في عمارتهم، إذ رغم وجود الآثار البيزنطية وصروحها الشامخة أمامهم لم يجنحوا إلى تقليدها، وظل أثر العمارة البيزنطية محصورا في الزخرفة والرسم، ويرجع ذلك إلى أسباب عدة من أهمها:

ا- نظرتهم إلى هذه العمارة على أنها دور كفر.

٢- حياتهم في قصور الدولة العباسية أو الغزنوية وغيرها من الدول الإسلامية فى فارس.
٣- لم يكن تصميم هذه الدور يفي باحتياجاتهم الإسلامية.

ومن هذا المنطلق العقائدي شرعوا يشيدون ما يفى بحاجاتهم الاقتصادية؛ مثل الخانات والنزل والجسور والأسواق وما يخدم حياتهم الدينية مثل القلاع وسبل المياه والحمامات والمساجد. وتشهد آثار الأتراك السلاجقة على غلبة الروح الإسلامية على العمارة في هذه المرحلة، فنجد قصورهم لا تطاول مساجدهم. وفي هذا المجال نذكر الحصون التي حرص على بنائها الأتراك فهي التي تقيهم هجمات العدو وتتناسب مع طبيعتهم القتالية فنقول:

كانت القلاع التركية بمثابة الدرع الواقي للعالم الإسلامي من الشمال والغرب. هذا فضلا عن كونها قواعد انطلاق لنشر الإسلام فى الأناضول غربا والقرم شمالا. ونذكر من هذه القلاع ما بناه السلاجقة الكبار على حدود بيزنطة مما سهل لهم اجتياحها فى ملازكرد عام ٤٦٤ هـ/١٠٧١م، وما كان من قلاع لسلاجقة الروم وملوك لطوائف فى وسط الأناضول مما ساعد على القضاء على بقايا بيزنطه وصد الحملات الصليبية إبان القرنين الخامس والسادس الهجريين الحادي عشر والثني عشر الميلاديين.

إن الآثار التركية التي خلفها السلاجقة والعثمانيون لا تزال شاهدا على اهتمامهم بالثقافة الإسلامية إذ كانت المساجد، ذات المآذن العالية التي تنافس العمائر البيزنطية فى علوها، دور علم وصلاة، ثم هناك المدارس النظامية التي تنسب إلى الوزير السلجوقي نظام الملك وكانت رياح التأثير

الإسلامي في الحياة الثقافية والمعمارية تهب على الأناضول من ناحيتين:

من ناحية الشرق عن طريق التأثير الفارسي، ومن ناحية الجنوب من خلال العناصر العربية التي كانت تشكل كثافة سكانية في أقاليم أدنه وديار بكر؛ حيث كان علماء الدين عربا في الغالب. وعندما تعرف الأتراك على واجباتهم الدينية بدأوا يبنون عمارتهم طبقا لهذه الواجبات فكان اتجاههم لبناء كل ما يفيد حياتهم الدينية الجديدة والأمثلة على ذلك تفوق الحصر ولذلك سنكتفي بذكر أهمها مثل: بناء القلاع على الحدود والثغور تطبيقا لمبدأ الجهاد في الإسلام فكانت القلاع التي بنوها على الحدود مع بيزنطة من أهم الآثار المعمارية. ورعاية لمبدأ النظافة في الإسلام حرص الأتراك على توفير المياه في المساجد والمنازل وخانات القوافل؛ ومن هنا عرفت العمارة الإسلامية نظام الحمامات التركية التي مازالت آثارها باقية حتى اليوم. ولتنمية الوعي الديني حرص الأتراك على بناء المعاهد الدينية سواء كانت مستقلة أو ملحقة بالمساجد. ولكن ينبغي أن نوضح نقطة مهمة ألا وهي الملامح التي تميز هذا النوع من العمائر.

إن الأتراك في هذه المرحلة لم يكونوا مجرد مقلدين، بل تميزت معالم الحضارة الإسلامية عندهم بالمزج بين تراث ما قبل إسلامهم وما وجدوه من تراث عربي وفارسي في آسيا الصغرى، ويبدو هذا المزج بوضوح فى العمارة مثلا (١)؛ فقد تأثرت العمارة التركية بالإسلام كما أثرت فيه،

(١) يبدو ذلك واضحا في الشكل المخروطي للقباب والمآذن وبعض الأسقف، والذي يشبه سقف الخيمة التي عاش فيها الأتراك حياتهم البدوية؛ فسقف الخيمة كما هو معروف عبارة عن خطوط تتدلى في شكل حنيات من المركز إلى الأطراف، والشواهد على ذلك كثيرة بعضها باق من العهد السلجوقى مثل عقود الأبواب في مدرسة (كوك مدرسه) وفي كثير من المساجد وضريح جلال الدين الرومى فى قونيه. وظلت المآذن تحتفظ بهذا الطابع المعماري إبان العهد العثماني. كذلك فإن طريقة البناء التي تعتمد على ارتكاز القبة على أربعة أعمدة ضخمة (مثل مسجد السليمانية) هي تطبيق لفكرة ارتكاز الخيمة على أوتادها.

وأسهم الأتراك المسلمون في بناء حضارة إسلامية تفي بكل احتياجات المواطن التركي المسلم، وتساعده على أداء شعائر الدين الجديد في سهولة ويسر، وعرف الأتراك الاستقرار الحضاري في ظل الإسلام. ولاشك أن النهضة المعمارية التي شهدتها حياة الأتراك بعد اعتناقهم الإسلام كانت سببا في نهضة العلوم الأخرى مثل الرياضة والهندسة والفلك؛ فظهر من الأتراك علماء في خراسان وما وراء النهر، كما ولع الأتراك في تزيين عمائرهم باللوحات القرآنية، مما أدى إلى تجويد الخط العربي على أيديهم وأبدعوا أنواعا جديدة من الخط لم يكن يعرفها العرب.

## (ج) أثر الإسلام في الأسطورة التركية:

تعبر الأساطير عن العقل الجمعي للشعوب، وتحمل مفاهيمها وقيمها الاجتماعية فى شتى جوانب الحياة، كما أنها تحمل تفسيرات بدائية لبعض الظواهر الطبيعية المحيطة بالمجتمعات صاحبة الأساطير، ولذلك فهي مصدر أساسي للتعرف على تاريخ الشعوب وحياتها الاجتماعية في أطورها الأولى، فإذا أردنا التعرف على أي مجتمع من المجتمعات وقيمه وعاداته وتقاليده ينبغي أن نقرأ أساطيره القديمة أولا، وهكذا يمكننا أن نتعرف على أثر الإسلام في حياة الترك بالرجوع إلى أساطيرهم التي أثرت عنهم في مرحلة اعتناقهم الإسلام. وترجع أقدم الأساطير التركية المعروفة حتى الآن إلى أتراك (صاقا) وكانت لهم دولة حول بحيرة ايسكلت وبحر الخرز استمرت من القرن السابع إلى الثاني قبل الميلاد،

وهذه الأساطير كانت تحمل مفاهيم وأفكار المجتمع الوثني مثل فكرتهم عن الخلق وكيف بدأت عمارة الكون. أما الأساطير التركية التي أثرت عن القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين فهي تبين إلى أي مدى نفذ الإسلام إلى روح الأتراك بحيث جاءت أساطيرهم معبرة عن موضوعات إسلامية، وأبطالها من الشخصيات الإسلامية، بل وصورت الصراع بين الإسلام والكفر في بلاد الترك، لينتهي الصراع بانتصار الإسلام(٢)؛ كما

(٢) مثل أسطورة (صاتوق بغراخان) التي حيكت حول حاكم تركي ذي شخصية تاريخية معروفة وتذكر المصادر التاريخية اسمه التركي، وقد سمى باسم عبد الكريم بعد إسلامه، وكان أول حاكم تركي يعترف بالإسلام دينا لدولته، ويدعو قومه للدخول في حوزة الإسلام. ويسجل ابن الأثير في كتابه الكامل في التاريخ (أنه نطق بالشهادتين عام ٣٠٨ هـ وفي عهده أسلمت أربعمائة ألف خيمة). فما هي قصة هذه الأسطورة وماذا تقول؟؟

شاعت الأسطورة بين الأتراك القراخانيين في الشرق، وتقول بإيجاز «عندما أسرى بالرسول (صلى الله عليه وسلم)، إلى السماء رأى رجلا غير معروف لديه وظنه أحد الانبياء، فقيل له هذا ليس بنبي بل روح الرجل الذي قدر له أن ينشر الإسلام في التركستان بعد وفاتك بثلاثة قرون، ولم يكن هذا الرجل سوى صاتوق بغراخان الذي سُر الرسول (صلى الله عليه وسلم) لمرآه، ومضت القرون الثلاثة، وذات يوم زلزلت الارض ونضبت المياه في العيون، وفاضت الانهار يوم أن رزق حاكم كاشغر (بغراخان) بولد تنبأ له المنجمون أنه سيكون مسلما، فغضب أبوه أيما غضب وأراد قتله، ولكن أمه استرضته وطلبت منه أن يتركه حتى يكبر فإن اسلم قتله، وشب صاتوق عن الطوق وأصبح فارسا يصحبه في كل نزهاته أصدقاؤه وهم أربعون فارسا، وفي إحدى رحلات الصيد ابتعد عن رفاقه أثناء مطاردة أرنب برى، فإذا بهذا الارنب يتحول إلى شيخ وقور لقنه الشهادتين وعلمه مبادئ الإسلام، وتشاء الاقدار ان يموت أبوه قبل ان يعلم بإسلامه وتولى الحكم عمه الذي تزوج من أمه فدعاه صاتوق إلى الإسلام فرفض، فانشقت الارض وابتلعته. ومنذ ذلك اليوم أصبح صاتوق بغراخان صاحب قوة خارقة، ينفث النار من فمه فيحرق الكفار، يمد سيفه فيصل إلى رقاب أعدائه وأعداء الدين، وظل في جهاده هذا لنشر الإسلام فما أن بلغ السادسة والتسعين حتى كان الإسلام قد عم (آمودريا) و(ميش) وبلاد القازاق في الجنوب وقراقوروم في الشمال، ثم توجه صاتوق إلى الصين لينشر بينهم الإسلام ووصل حتى طورفان ولكنه أمر بالعودة فعاد إلى مدينة كاشغر حيث توفى بها بعد ان اعقب اربع بنات، كانت أجملهن تدعى (آلانور) التي رأت قطرة من النور تسقط في فمها ذات يوم، أسقطها جبريل، فحملت وولدت غلاما كالأسد فسمته سيد علي ارسلان خان الذي واصل الجهاد ونشر الإسلام الذي بدأه أبوه»

تميزت هذه الأساطير بأنها كانت تحمل طابع الحياة الاجتماعية للترك قبل الإسلام. أما أسطورة «ماناس» فقد كانت أقرب إلى الملحمة الشعبية لأن بطلها محض خيال، تصوره القوم واحدا من عامة الشعب، ولذلك راجت بين أتراك (القيرغيز) في آسيا الوسطى، ومن الجدير بالذكر أنها تميزت عن سوابقها بكبر الحجم فقد نظمها الشعراء الشعبيون في أربعمائة ألف مصراع من الشعر،[٣] وهكذا انتقلت المؤثرات الإسلامية من خلال العربية إلى الأتراك في أول عهدهم بالإسلام، حتى تأثرت أساطيرهم بعناصر ومبادئ الدين الجديد.

(٣) «وتبدأ الأسطورة البداية التقليدية لغالبية الأساطير التركية، فالأب لا يعقب ولدا ويدعو إله السماء أن يهبه ولدا، فرزق بغلام قوى، سماه (ماناس)، وذات يوم قال ماناس لأبيه بأنه سيصبح مسلما ويجاهد فى سبيل الاسلام، و لم يفهم الرجل حديث ابنه فاستدعي أحد الحكماء وأعاد الغلام حديثه على أسماع الحكيم، فما كان من الحكيم إلا أن صاح فى قومه:
هيا يا قوم ! إلى خيولكم... إلى الغزو... إلى بكين، وليكن ماناس قائدكم، وكان ماناس فارسا شجاعا و يجيد الرماية وفنون القتال حتى صار فارسا مقاتلا وهو بعد فى سن العاشرة واستطاع الانتصار على الخان فقوض عرشه وخلفه فى الحكم وهو بعد فى الرابعة عشرة ثم بدأ جهاده فى نشر الإسلام، وحاول الكفار الإيقاع به فتآمروا عليه عدة مرات ولكنه كان فى كل مرة كان ينجو وينتصر عليهم، وارادوا الحيلولة بينه وبين الزواج من حبيبته ولكنه تغلب عليهم، وتزوج بمن أحب، ولحسن سيرته وعدله أحبه كل من فى مملكته: الحيوان قبل الانسان. فحكم مملكته بهذا الحب الذي شمل كل البلاد. ولذلك عندما تغلب عليه أعداء الدين ودسوا له السم ومات وقف كل من فى المملكة عند رأسه يبكون عليه ويدعون الله أن يحييه فاستجاب الله لدعائهم وأعاد إليه الحياة مرة أخرى وكلما مات دعا شعبه الله بأن يبعثه من جديد فيلبي الإله دعاءهم، وهكذا عاش ماناس مخلدا بين شعبه». تلك هي القصة باختصار فما هي خصائص هذه الأسطورة ودلالاتها؟؟

# الفصل الثالث
# المصادر العربية الإسلامية للأدب التركي

يحدثنا الناقد الأدبي نهاد سامي بنارلى عن انتماء الأدب التركي للإسلام فيقول: «ولد الأدب التركي العثماني في الأناضول في بيئة إسلامية؛ ذات قيم ومفاهيم قوامها الدين الإسلامي والعادات والتقاليد الاجتماعية السائدة في المجتمع التركي المسلم في أرض المهجر، فكان من الطبيعي أن ينهل هذا الأدب من الموارد الثقافية لهذه البيئة». هذه العبارة تدفعنا إلى الكشف عن المصادر التي نهل منها الأدباء الأتراك عندما شعروا بالحاجة إلى التعبير الأدبي عن مكنون أفكارهم، وعندما جادت قرائحهم بالأدب بلغتهم القومية، فما هي أهم هذه المصادر؟

## (أ)القران الكريم

شمل أثر القرآن الكريم في الآداب الإسلامية بصفة عامة محوري الأدب أي الأسلوب والموضوع، أو الشكل والمضمون؛ فالقرآن معجزة البيان. أما الموضوع فالقرآن يزخر بكل المعاني والقيم الإنسانية، وهو تنظيم للحياة الدنيوية والدينية ومن الطبيعي والمجتمع التركي في بدء التكوين أن يكون في حاجة لتنظيم حياته الاجتماعية لذا وجد في القرآن الكريم خير معين في ذلك؛ فماذا كان نصيب الأدب التركي من هذا التأثير سواء فى المعنى أوالمبنى؟

لكي يفقه المسلمون- من غير العرب - أمور دينهم كان لابد من ترجمة معاني القرآن إلى اللغات الأخرى، وجاءت أولى محاولات الترجمة هذه من العربية إلى الفارسية، وكانت عبارة عن ترجمة تفسير الطبرى، إذ حصل السلطان منصور بن نوح السامانى (٦٢٣م - ٣٩٠

هـ) على فتوى بالترجمة من علماء ما وراء النهر وأمر بتشكيل لجنة من علماء الفارس والترك لترجمة التفسير إلى الفارسية. وكانت هذه الخطوة حافزا لإقدام الترك على الترجمة، فظهرت الترجمة التركية لنفس التفسير فى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي[1].

ومن الطبيعي أن يتأثر الأديب التركي بأسلوب القرآن وترتيب فواصله وما بنيها من تناغم ويحدثنا الناقد التركي نهاد سامي بنارلي عن هذا الأثر فيقول:

«لقد سحر القرآن الألباب واستولى على مجامع القلوب بتتابع فواصله وعذوبة موسيقاه فأنصت إليه الجميع، يتفق في ذلك من يفهم معناه ومن لا يفهمه. الكل فى خشوع ورهبة وكم من أدمع سالت تأثرا وخشية».

والقرآن يقص «أحسن القصص» بما أوحى للرسول (صلى الله عليه وسلم) من عند ربه، ولأحسن القصص هذه جوانب عديدة، فهي تاريخ للأمم البائدة وعبرة ودروس فى الحياة والأخلاق، وفى العبادات وهى مصدر للفكر بما حوت من قصص الأنبياء والرسل، وهى أخيرا نموذج إلهي لتكامل العناصر الفنية في القصة. ومن المعروف أن القصة في القرآن الكريم تتميز بالإعجاز الفني فضلا عن المحتوى الاجتماعي، فكل منها مكتمل العناصر الفنية اللازمة لبناء القصة، فإذا أضفنا إلى ذلك المضمون الاجتماعي المفعم بالمبادئ والقيم الإنسانية العامة التي تصلح لكل زمان

---

(١) وقد ظهر آنذاك نوعان من الترجمة التركية لمعاني القرآن:
أحدهما: ترجمة حرفية دأب أصحابها على وضع المفردات التركية للكلمات القرآنية بين السطور بحيث يأتي المعنى فوق الكلمة مباشرة. ورغم بدائية هذا النوع، كان سببا فى إثراء اللغة التركية بالمفردات الجديدة نتيجة اجتهاد المترجمين وتنقيبهم عن المفردات. والأخرى إيراد الترجمة على شكل فقرات أسفل النص مع ذكر الروايات والسير الواردة في التفاسير. وهذا ما هو شائع في الترجمات الحالية لمعاني القرآن الكريم. ولاشك في أهمية هذه الترجمات كمصدر لغوى هام إذ قام بها نخبة من العلماء تحروا الدقة الشديدة تخوفا من ارتكاب ذنب الخطأ في القرآن.

ومكان أدركنا مدى إقبال المسلمين على هذه القصص.

ترجع أول ترجمة لقصص الأنبياء في اللغة التركية إلى القرن الثامن الهجري إذ وجدت نسخة مجهولة المترجم، وهى ترجمة لعرائس المجالس لأبى اسحق احمد بن محمد الثعلبى (توفى ٤٢٧ هـ/ ١٠٣٥م) وقد ترجمت بناء على طلب محمد بك من أمراء آيدين، ولكن ألم تكن هذه الترجمة تلبية لاحتياج مجتمعي في البيئة التركية آنذاك؟؟

إذا فحصنا البيئة المحلية التي نشأ فيها الأدب التركي نجد أنها كانت تحت تأثير الأدب الفارسي باعتبار أقدميته في المنطقة وكان الأدباء الأتراك أنفسهم يكتبون باللغة الفارسية، ويعد جلال الدين الرومي نموذجا ممثلا لهؤلاء؛ فرغم أصوله التركية، وحياته في الأناضول فقد كتب أشعاره بالفارسية. و يعد أول من ضمن أشعاره الفارسية تلك الدروس المستفادة من قصص الأنبياء، ثم تلاه الأدباء الفرس مؤثرين قصصا معينة مثل قصة سيدنا نوح ويوسف وسليمان عليهم السلام فصاغوها شعرا بما يخدم أغراضا فكرية وفنية معا، وجرى الشعراء الأتراك مجراهم فيما بعد، وقد ظهرت أقدم نسخة باللغة التركية لقصة يوسف وزليخة فى القرم وترجع إلى عام ٦٣٠ هـ

ومن المعروف أن الشاعر الفارسي الفردوسي (٣٢٠- ٤١١ هـ/٩٣٢- ١٠٢٠م) قد نظم قصة يوسف وزليخة في القرن الخامس الهجري( الحادي عشر الميلادي)، وأصبحت هذه القصة هي المفضلة عند الشعراء الترك فنظمها يحي بك (توفى ٩٩٠ هـ/١٥٨٢م ) واقتفى أثره العديد من الشعراء. ومنذ ذلك الوقت أصبح نظم القصص القرآني

تقليدا في الأدب التركي. ولكن أثر القرآن لم يقف عند حد نظم القصص القرآني بل امتد إلى فنون أدبية أخرى مثل ( ترصيع) الكلام بآيات من الذكر الحكيم من الشعر (الملمعات) وسمى هذا الفن «تلميعا». ومن النماذج المتأخرة لهذه الملمعات قول محمد عاكف مخاطبا الإنسان المسلم وقد أفاد من الآية ٥٣ من سورة النجم:

«لا أدرى ماذا تنتظر من هذا الكسل بينما يقول جل جلاله «ليس للإنسان إلا ما سعى»

وامتد أثر الآيات القرآنية إلى الشعر الشعبي كما نرى في شعر يونس أمره التالى:

«أنا الرحمن اللطيف القادر أقول كن فيكون» كما هو واضح فقد ضمن الشاعر شعره (آية ٦ من سورة الانعام.)

ومن جملة تأثير القرآن الكريم في الأدب التركي أيضا أنه كان خير معين لتعلم اللغة العربية، وإتقانها فظهر من بين العلماء الأتراك من كتب التفسير والفقه والحديث باللغة العربية واستتبع ذلك إتقان الشعراء والأدباء اللغة العربية بحيث أصبحت الكتابة باللغات الثلاث العربية والتركية والفارسية مقياسا للجودة، وقلما نجد شاعرا من الشعراء الأقدمين لم يكتب بالعربية ومنهم من أفرد دواوين كاملة باللغة العربية مثل شاعر القرن العاشر فضولى البغدادى(ت ٩٦٤هـ/١٥٥٦م) والسلطان سليم الأول ( ٩١٨- ٩٢٦هـ/١٥١٢-١٥٢٠م).

## (ب) السيرة النبوية الشريفة:

وتأتي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم باعتبارها مصدرا من مصادر الأدب التركي الإسلامي. ولا غرابة في ذلك وقد تعلقت قلوب الترك بسيد الأنام، وهفت نفوسهم إلى معرفة سيرته وحياته وخلقه، شأنهم فى ذلك شأن غيرهم من المسلمين، فأرادوا نقل سيرته إلى لغتهم، وترجع أقدم سيرة باللغة التركية إلى القرن الثامن الهجري، وقد عرف صاحبها باسم (قاضى ضرير) لأنه كان قاضيا على ولاية أرضروم وكان كفيفا، أما اسمه الحقيقي فهو يوسف بن مصطفى بن عمر. ويروى الكاتب فى مقدمة كتابه المسمى بـ «سيرة النبى» انه ارتحل إلى مصر أثناء حكم السلطان المملوكي المنصور على وانضم إلى مجلسه (عام ٧٨٠ هـ/١٣٧٨م) ولبلاغته وحسن أسلوبه قال له الملك:

«أقبل أيها الكفيف وقص علينا السيرة، حتى نرى فيها صورة وسيرة، ولنذكر ما فيها من علم وعمل، وما فيها من المعاني والمعرفة، هيا تقضى الوقت بالإنصات إليها ففي ذلك تقوى القلوب» وهكذا كشف القاضي الضرير في هذه المقدمة التقليدية عن سبب اهتمامه بقصة حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)،خير الأنام التي يجد فيها كل مسلم ما يحتاج إليه من علم بالحياة الآخرة وعمل في الحياة الدنيا، وتبين هذه المقدمة أيضًا حرص الحكام المسلمين على الاستفادة من العلم، ورعايتهم للأدباء والعلماء وتقربهم إليهم.

ويبدو أن القاضي ضرير أفاد من كتب السيرة العربية التي كانت متاحة آنذاك ولا سيما سيرة ابن هشام وغيرها من السير التي كانت

رائجة آنذاك. وترجع أهمية الكتاب كما ذكرنا إلى كونه أول نموذج للغة التركية في القرن الثامن الهجري، وتأثر به ناظمو السيرة النبوية بعد ذلك مثل الشاعر محمد بيجان صالح الذي نظم ( محمدية) ثم الشاعر التركي الشهير سليمان جلبى، وأصبح نظم السيرة النبوية فنا من فنون القصيد في الأدب التركي وصار هذا الفن يسمى (مولد) الذي عاش طوال تاريخ الأدب التركي بل وأصبحت منظومة ( المولد) تتلى في شتى المناسبات الدينية، و في المآتم، وفي ذكرى الوفاة حتى يومنا هذا.

كما شغف الشعراء الأتراك بنظم قصة الإسراء والمعراج، وعالجوها إما باعتبارها فصلا من فصول السيرة النبوية الشريفة كما رأينا في المنظومات سالفة الذكر، أو أفردوا لها منظومة خاصة، كما كانت مادة خصبة للنظريات الصوفية المختلفة عندهم[٢]

(٢) لمزيد من التفاصيل أنظر ص٧٥ من هذا الكتاب

## (ج) التصوف الإسلامي

من المعروف أن التصوف علامة بارزة من معالم الحضارة الإسلامية ساهمت في صنعه وتطويره كل الشعوب التي دخلت الإسلام، فأثرت حركة التصوف بما كان لديها من رواسب من الديانات القديمة السابقة على الإسلام، وهكذا قرب التصوف الإسلامي بين الإسلام وبعض الديانات القديمة فلم ينفر أصحاب هذه الديانات من الإسلام وإنما اقتربوا منه تدريجيا حتى خلصت عقيدتهم، و لم يختلف الأتراك – في ذلك– عن غيرهم من الشعوب الإسلامية.

و لئن كانت هجرة العلماء المسلمين من المشرق إلى الأناضول خلال القرن السابع الهجري، سببا في نشاط الحركة العلمية به، فقد كانت سببا فى نشاط الصوفية وتعدد مدارسها ومؤسساتها إذ كان من بين المهاجرين شيوخ الصوفية فى التركستان[٣] ومريديهم وعلى رأسهم تلاميذ الشيخ أحمد يسوى (توفى ٥٦٢ هـ/ ١١٦٦م) الذين نشروا الطريقة اليسوية ، وبهاء الدين والد الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي (توفى٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م). وقد وجدت هذه الطرق النظريات الصوفية الرائجة في الأناضول والشام مثل نظرية وجدة الوجود التي ابتدعها محي الدين بن عربي (ت ٦٥٠هـ) والعشق الإلهي وغيرها وكانت ثمة عوامل ساعدت على انتشار الصوفية في الأناضول في هذا الوقت من أهمها:

ا– كان الأناضول في أواخر القرن السابع يموج بشتى أنواع الاضطرابات السياسية، إذ كان الحكام السلاجقة فى نزاع دائم على العرش وفى حرب مع الصليبيين من ناحية، والإمارات التركية المناوئة لهم من

(٣) ونعني بها الموطن الأصلي للأتراك في وسط آسيا

ناحية أخرى، ثم مع المغول مؤخرا وقد دالت دولتهم بهزيمتهم أمام المغول. ولاشك أن هذه الحروب أشاعت جوا من القلق والاضطراب النفسي مما دفع بالناس إلى البحث عن وسيلة للهروب من الواقع الأليم الذي كانوا يعيشونه، فكانت الزوايا والتكايا ملاذا لهم يقضون فيها ساعات يهيمون إلى عالم روحاني بعيدا عن ويلات الحروب.

٢- ظهور طوائف وتشكيلات صوفية تدعو للجهاد ضد الصليبيين مثل (ارنلر) أي (الواصلين) وال( آخيين) ، وكانت هذه الطوائف عبارة عن تشكيلات نقابية وعسكرية؛ إذ كانت تضم الحرفيين وأصحاب المهن الحرة. وكان هؤلاء يتلقون تدريبا منظما على القتال ويضمهم نظام تعبوي شامل حين يدعو داعي الجهاد، وكان الأوائل منهم يشكلون فرقا لطلائع الفتح الإسلامي فى الأناضول. وقد كانوا يتقدمون الجيوش التركية الإسلامية وقد كشفوا عن رؤوسهم وخلعوا نعالهم يسارعون إلى الاستشهاد تاركين عرض الحياة الدنيا، طالبين الحياة الأخرى. وكان عامة الناس فى حاجة إلى مثل هذه الزعامات الدينية.

١- قلة عدد الدعاة العلماء مما جعل الساحة مفتوحة لمشايخ الطرق الصوفية سواء كانوا على حق أم على باطل. فعلى الرغم من وجود المعاهد الدينية التي أقامها الحكام السلاجقة ، لم يكن عدد خريجي هذه المعاهد كافيا لتغطية المساحات الشاسعة والوصول إلى كل القبائل المنتشرة في هضبة الأناضول وفي أعالي الجبال ولذلك كانت الأقاليم البعيدة،ومناطق الثغور على الحدود ملاذا آمنا لمشايخ الطرق الصوفية الذين كانوا يمارسون شعائرهم بحرية شديدة،والتفت العشائر حولهم بحيث كانوا يشكلون خطرا على الدولة في بعض

المراحل التاريخية، على سبيل المثال حركة الجلاليين في القرن السادس عشر، والأباظية، وغيرهم من الحركات التي قامت على أسس صوفية وينبغي ألا ننسى أن دولة الصفويين في إيران قامت على أساس صوفي في شرق الأناضول.

٢- تداخل بقايا من تراث الأساطير التركية القديمة والأديان السابقة على الإسلام، والتي كانت منتشرة بين القبائل التركية ولم تستطع القبائل التخلص منها بسهولة؛ إذ أن معظم القبائل التركمانية دانت بالإسلام ظاهرا، وظلت على معتقداتها السابقة من الأديان القديمة كالبوذية والمزدكية والمانونية، وعلى سبيل المثال نجد أن نظرية مثل نظرية (النور المحمدي) عند المتصوفة الاتراك ترجع إلى تقديسهم لعنصر النور في أساطيرهم التي تعتمد على فكرة هبوط نور أزرق من السماء، يكون سببا في خلق الكائنات كما في أسطورة (بوكوخان) عند الاويغوريين. كذلك نجد الاعتقاد في المرشد والدليل وشيخ الطريقة، يرجع إلى بقايا الديانة الشامانية حيث كان الكاهن شامان يقوم بدور الوسيط الذي يسيطر على الأرواح الشريرة ويجلب محبة الأرواح الخيرة.

٣- لجوء الطرق الصوفية إلى الشعر الشعبي ذي اللغة السهلة والموسيقى المحلية، فترنم الشعراء الشعبيون بالأناشيد الدينية والتواشيح وروجوا لهذه الطرق. ومن بين ما تغنوا به هؤلاء الشعراء تلك المبادئ الإسلامية التي تحض على الإعراض عن الحياة الدنيا والاعتبار بالموت فهو الحقيقة الوحيدة في رأيهم فعلى سبيل المثال يقول الشاعر التركي الشهير يونس أمره في أبياته التالية داعيا إلى الزهد في الدنيا مذكرا بحتمية زوالها:

«يا صاحب المال والملك ، أين من كان صاحبها قبلك، المال خداع، والملك كاذب، انتبه وإحذر أن تنخدع أنت أيضا « ونظرا للموهبة الشعرية والمكانة المرموقة التي كان يتمتع بها الشاعر كان له أثره بلغته وموسيقاه وأفكاره الزاهدة في أجيال عديدة من الشعراء الترك قديما وحديثا.

نخلص من كل ذلك إلى أن تيار التصوف الإسلامي كان من بين العوامل التي ساعدت على نشر الحضارة الإسلامية في الأناضول وكان له سلبياته وإيجابياته على الحياة الاجتماعية، و كان لابد من ظهور الصراع بين المتمسكين بتعاليم الشريعة الإسلامية، ومروجي هذه الطرق الصوفية، وبمعنى آخر الصراع بين منهج المعاهد الدينية ومنهج التكايا الصوفية، فالأولى تدعو إلى الالتزام بالقواعد والسنن، والثانية تدعو– أحيانا– إلى التحلل من هذه القواعد، والأولى ترى في العبادات طريقا للوصول إلى رضاء الله وتجنب عذابه، والثانية ترى في حب الذات الالهية سبيلا للوصول إلى رضائه، وكانت تتوسل إلى ذلك وسائل عديدة كالشعر والموسيقى والرقص والسماع، كما نرى ذلك في الطريقة المولوية[٤].

(٤) وقد اشتدت حركة المعارضة للصوفية إبان القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين حين أصدر ابن كمال (توفى ٩٤٥ هـ) ومن بعده أبو السعود أفندي فتاوى بتحريم الرقص والسماع والذكر في الحلقات الصوفية، بيد أن هذه الفتاوى ظلت حبرا على ورق نتيجة للنفوذ الروحي لهؤلاء الصوفية على رجالات الدولة من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب ألا ننسى أن الكثير من الطرق الصوفية كانت أكثر تسامحا من بعض رجال الدين الذي كانوا يتشددون في الأوامر والنواهي الشرعية سواء الخاصة بالعبادات أو المعاملات، وكان الكثير من العلماء حديثي العهد بالدين يزجرون عامة الناس بصورة بها قسوة وغلظة ،مما كان يدعو إلى النفور من الدين وليس الإقبال عليه. ومن هنا إذا أردنا أن ننصف رجال الصوفية لقلنا أنهم كانوا أكثر فائدة في نشر الإسلام ولا سيما في العهود الأولى حيث كانوا أكثر مرونة، في مرحلة كانت الناس في أشد الحاجة لهذه المرونة، وتبسيط قواعد الإسلام والتبشير بها وليس التنفير، تطبيقا للمبدأ الإسلامي ( بشروا ولا تنفروا).

## (د) الحركة العلمية والثقافية:

من المعروف أن العلم مبدأ مهم من مبادئ الدين الحنيف وأن للعلم منزلة في الإسلام لا تساويها منزلة، وقد فرق الله جل شأنه في محكم كتابه بين «الذين يعلمون والذين لا يعلمون» وعرف القرآن الكريم أن الطريق إلى معرفة الله – سبحانه وتعالى – هو العلم؛ فالإسلام دين يدعو الإنسان إلى العلم والتفكر، ولم يضع قيدا على حرية الفكر. ولذلك واكبت ظهور الإسلام حركة علمية اعترف بها أعداء الإسلام قبل مؤيديه(٥).

وبعد أن تعرفنا على حركة التصوف في الأناضول وعرفنا أثره في نشأة الأدب التركي وتطور الحياة الفكرية والعلمية، ينبغي أن نتعرف على مصدر آخر للحياة العلمية والفكرية؛ ألا وهو المعاهد الدينية التي تطورت وانبثقت عن المساجد. إذ لم تكن هذه المعاهد – في نشأتها – تختلف عن مثيلتها في بقية أنحاء العالم الإسلامي فالمسجد هو النواة الأولى، ثم يتحول المسجد إلى جامع يضم مكتبة ويحيط به دور لإقامة الأساتذة أو طلابهم المغتربين، ثم تطورت هذه المؤسسات في عهد السلاجقة إلى مايمكن أن يسمى بلغة العصر اكاديميات إسلامية. ابتدع هذه الاكاديميات الوزير السلجوقي نظام الملك، كما عرفت هذه المدارس باسم المدارس النظامية.

---

(٥) ويكفي أن نستأنس برأي المستشرق الألماني بارتولد في هذا المجال إذ يقول: «وكان القرن التاسع الميلادي عهد رقي لحضارة بيزنطة أيضا، إلا أن بلاد الخلافة الإسلامية كانت متفوقة على بيزنطة لأن العناصر المختلفة كانت تعمل فيها جنبا إلى جنب وكانت ساحة انتشار الحضارة أوسع، لضروب من الحرية الدينية التي يمنحها القرآن.. غير أن ترقية هذا العلم وإبداع نماذج للدراسات العلمية من بعد استأثر به المسلمون، فلم يقدر السريانيون وهم أرقى الشعوب النصرانية في الشرق على أن ينجبوا عالما واحدا يصح مقارنته بالفارابي وابن سينا والبيروني وابن رشد»

وحين اكتسح المغول العالم الإسلامى من الشرق أصبح الأناضول ملاذا لكثير من العلماء ولا سيما فى القرن السابع الهجري ( الثالث عشر الميلادي)، فبدأت فى الأناضول حركة علمية عمادها التأليف والتدريس في المدارس النظامية التي حرص السلاجقة على الإكثار منها بحيث انتشرت في كل مراكز الأناضول، وبقيت آثارها إلى يومنا هذا فى مدن سيواس وقونيه ونيكده وغيرها من مدن تركيا اليوم. وكان حكام السلاجقة في الأناضول أهل علم وثقافة فحرصوا على توفير الإمكانات المالية لهذه المدارس بالأوقاف التي كان يوقفها المسلمون لها، وكذلك حرصوا على توفير الجو العلمي الملائم للدرس والتحصيل[٦]. وقد ورث العثمانيون الهيكل التنظيمي لهذه المعاهد العلمية وكانت تسمى فى عهدهم (مدرسة) أيضا وقد حافظت على بقائها طوال العهد العثماني، وكانت تدرس بها العلوم التطبيقية كالرياضة والفلك إلى جانب العلوم الدينية وخاصة في تلك التي أنشأها السلطان محمد الفاتح وسليمان القانونى ومن بين علماء الرياضة والفلك الذين درسوا بها قاضى زاده (توفى ٨٦٣ هـ/ ١٤٥٨م) وتلميذه على قوشجي (توفى ٨٧٩هـ / ١٤٧٤م) ثم أقيمت أول دار للرصد الفلكي في ٩٨٣ هـ- وهكذا أصبح الأناضول مركزا حضاريا يزخر بالحركة ويقدم العطاء العلمي والثقافي لكل من حوله من القبائل المهاجرة من الشرق. أضف إلى ذلك أن كتب التراجم العثمانية تدلنا على أن حركة العلماء، وهجرتهم من الأناضول إلى بقية المراكز العلمية في العالم الإسلامي مثل بغداد والقاهرة ودمشق كانت في حركة دائبة، مما أثرى الحياة العلمية والفكرية في الأناضول ومن ثم كانت لهذا التبادل العلمي والفكري أثره في نشأة الأدب التركي.

---

(٦) يكفى أن نلقى نظرة على تخطيط هذه المدارس لندرك إلى أى مدى كانت نظمها متطورة بالنسبة لعهدها. إذ كان يوجد ديوان خاص لكل مذهب من المذاهب الأربعة، وبها مكان لإقامة الطلبة وآخر للإداريين والأساتذة وقاعة للمكتبة. هل اندثر هذا النظام عقب سقوط دولة السلاجقة،

## (هـ) قصص البطولات الإسلامية

نتعرف على ركن مهم من أركان الحضارة الإسلامية وهي البطولات الإسلامية التي تمثل جانبا أساسيا من جوانب تاريخ المسلمين وكفاحهم وقد كانت قصص هذه البطولات من العوامل التي ساعدت على التقارب والألفة بين الدين الإسلامي والأتراك، فكيف؟؟ وما هي أهم النماذج من هذه البطولات التي كان لها تأثيرها على تقبل الأتراك للحضارة الإسلامية؟؟

من المعروف أن الأتراك بنوا حضارتهم على أساس رعوي عماده التوسع والبحث عن العشب، والأراضي الملائمة للحياة الرعوية ولذلك عرف عنهم أنهم أمة محاربة، اعتمدت في توسعها على فكرة الغزو، ولذلك حين دخل الأتراك الإسلام وجدوه دينا يدعو للجهاد في سبيل الله، وأنه دين يدعو للشجاعة ويحض على الدفاع عن النفس مما رغب إليهم الدخول في هذا الدين الجديد، وحين أقام الترك دويلاتهم فى آسيا الصغرى تبنت هذه الدول نظرية الجهاد في الإسلام وتوسعت ممتلكاتهم على حساب دولة بيزنطة التي اعتبروها دارا للحرب و لم يتوقفوا حتى فتحوا القسطنطينية، بل وانتشرت جيوشهم تواصل فتوحاتها في البلقان. لذلك كان لقصص البطولات الإسلامية فعل السحر فى نفوسهم، فترجمت سير الصحابة رضوان الله عليهم ودارت على الألسن بطولات الفاتحين الذين سبقوا الترك في غزواتهم ضد الكفار، والحروب الإسلامية في سبيل نشر الإسلام مثل غزوة بدر و معركة القادسية، وغزوة اليرموك وغيرها من الحروب التي يزخر بها التاريخ الإسلامي، ولكن الشعوب الإسلامية لم تكتف برصد هذه القصص كما هي بل أضافت من خيالها

إلى هذه القصص والبطولات ما أضفى عليها صفات وصلت إلى درجة الأسطورية أحيانا، وكانت سيرة سيدنا على وحمزة وأبى أيوب الأنصاري وأبى مسلم وعبدالله بن عمرو الاقطع (توفى ٢٤٩ هـ/ ٨٦٣م) و أبي فراس الحمداني وغيرهم من الأبطال المجاهدين من العرب في مقدمة هذه السير.

ويبدو أن بطولات القائد الأموي عبدالله بن عمرو فى حروبه ضد الروم كانت رائجة في جنوب آسيا الصغرى وفى منطقة ملاطية على وجه التحديد، ولذلك حينما غزا بنو دانشمند ملاطية عام ٤٩٥ هـ/ ١٠٦٦م وأقاموا إمارتهم ودخلوا في صراع ضد البيزنطيين والصليبيين، وجدوا قصص هذه البطولات منتشرة بين الناس، فادخلوا على هذه القصص عناصر من تراثهم الأسطوري وأطلقوا على البطل اسم (سيد بطال غازي) نسجوا مناقبه في حكاية أطلقوا عليها (بطالنامه)؛ إذ كان الأتراك المسلمون يعتبرون أن كفاحهم ضد الروم ما هو إلا استمرار لما بدأه العرب، خاصة وأن الدانشمنديين كانوا ينسبون أنفسهم إلى أصول عربية حتى ساد الاعتقاد بين الناس أنهم ينتمون عن طريق الأم إلى سيد بطال هذا

ومن المعروف أن قصة عبدالله بن عمرو قد تناولها الأدب الشعبي العزبي فيما يعرف بقصة الأميرة (ذات الهمة)، وربما تكون القصة التركية مأخوذة عن القصة العربية، وهناك من يرجح أن كليهما يرجع إلى رواية عربية عن القائد الأموي عبد الله بن عمرو. وما يهمنا في هذا المجال أن بطولات هذا القائد العربي أصبحت ملحمة بطولية تجسدت فيها صفات البطولة الإسلامية فى صورة مثالية، قد تنحو بها المبالغة نحو

التصوير الأسطوري، بحيث يمكن للبطل أن يحارب الجن والعفاريت والمردة وكان لرواج مثل هذه الملاحم أثر فى الشعر التركي، ولا سيما شعر الحماسة فى الأدب الشعبي.

ولقد تغنى الأتراك في تراثهم الشعبي ببطولات على بن أبي طالب ( كرم الله وجهه)، و تداخلت الملاحم الشعبية مع مثل هذه السير فرأينا ملاحم مثل ملحمة (كوراوغلي) وقراجه أوغلان وبايبورتلي ذهني وغيرهم تزخر بالمؤثرات من البطولات الإسلامية، وفي الأدب الحديث حين تعرف الأتراك على الفنون الحديثة مثل المسرحية والقصة نسجوا العديد منها على البطولات الإسلامية مثل مسرحية ( طارق بن زياد)(٧) التي تروي بطولات المسلمين وأمجادهم في فتح الأندلس، كذلك كتب نامق كمال مسرحية ( جلال الدين خوارزمشاه ) التي صور فيها كفاح المسلمين ضد المغول. وهكذا كانت البطولات التي يزخر بها التاريخ الإسلامي مادة خصبة للأدب التركي سواء كان على المستوى الشعبي أم على المستوى الفني، سواء في مرحلة الأدب القديم أم الحديث. كما كان انتشار هذه البطولات بين الشعب عن طريق الأدب عاملا مهما من عوامل انتشار الحضارة الإسلامية بين الأتراك.

(٧) أنظر ص من هذا الكتاب

## (و) الأدب العربي وفنونه

لقد تأثر الأدب التركي في نشأته بالأدب العربي بصورة مباشرة نتيجة لتعلم الأدباء الترك العربية ونقلهم عنها واحتكاكهم بالبيئات العربية، وأخرى غير مباشرة من جراء تقليدهم للأدب الفارسي وهو بدوره مقلد للأدب العربي. وكان الأدب الفارسي مزدهرا ورائجا في بلاد التركستان وما وراء النهر، بل وكانت اللغة الفارسية هي اللغة الرسمية للدول التركية التي قامت فيما وراء النهر وآسيا الصغرى، مثل دولة الغزنويين والسلاجقة فى كل من ايران والعراق والسلاجقة فى الأناضول. حينما ارتاد الأدباء الترك ميدان الصنعة الأدبية وجدوا أمامهم النماذج العربية والفارسية على درجة كبيرة من النضج والتطور، فتطلعوا إلى منافستها وبدأوا بالتقليد، كما حدث بين الرومان والإغريق فيما سمى بالكلاسيكية. ولذلك ليس بغريب أن نرى الشعراء الترك، وقد صاغوا مشاعرهم وأحاسيسهم وأفكارهم في قوالب الشعر العربي والفارسي، وقد جرب الشعراء الترك كل هذه القوالب والأوزان مثل: فن القصيدة العربية وبنائها التقليدي، والمثنوي الفارسي، كما عرفوا عن الفرس شكل المسمط، والغزل، وترجيع بند وتركيب بند وغير ذلك من فنون الشعر. وأخذوا عن العرب العروض وأوزانه المختلفة، مع التجديد والتغيير أحياناً. ومن الجدير بالذكر أن الأدباء الترك لم يقفوا عن حد التقليد، بل كانوا يضيفون من إبداعهم إضافات على ما يأخذون سواء من الأدب العربي أو الأدب الفارسي، كما كانوا يسبغون على أعمالهم الطابع المحلي في كثير من الأحيان (٨).

(٨) لمزيد من التفاصيل والأمثلة انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب

# الفصل الرابع

# مجالات المقارنة بين الأدب العربي والأدب التركي

لما كانت العلوم الإنسانية تعنى بدراسة الظواهر المختلفة وتحليلها لاستخلاص النتائج والنظريات الإجتماعية، والاستفادة من هذه النظريات في تقدم المجتمعات البشرية وإخضاع هذه الظواهر لخدمة الإنسان، فالأدب المقارن لا يخرج عن ذلك فهو يعنى بدراسة ظواهر إنسانية بصفة عامه، والأدبية منها بصفة خاصة. وفي إطار المفهوم الذي حددناه للأدب المقارن فإن الظواهر العامة التي يعنى بدراستها هي انتقال المؤثرات من أدب إلى آخر، سواء إذا كانت هذه المؤثرات موضوعية أم فنية. وفي ضوء ما ذكرناه عن علاقة الأدب التركي بالأدب العربي يمكننا استنتاج مجال هذه الظواهر وميادينها فيما يلي:

## (أ) المؤثرات اللغوية

من المعروف أن اللغة التركية لم تكن لغة كتابة للترك قبل دخولهم الإسلام، فلم يؤثر عن هذه المراحل المبكرة من تاريخهم سوى نقوش اورخون[١]، وحينما أقاموا دولا فيما وراء النهر وخراسان كانت اللغة الفارسية هي السائدة في تلك المناطق، فاتخذتها الدولة القراخانية ومن بعدها الغزنوية ثم السلاجقة لغة كتابة، أما اللغة العربية وهي – لغة القرآن – فقد حافظت على مكانتها باعتبارها لغة العلوم؛ سواء كانت علوما دينية أو دنيوية؛ ولذلك نجد جل العلماء الأتراك – أصلا – يكتبون مؤلفتهم باللغة العربية رغم تمكنهم من لغاتهم وألسنتهم الأصلية[٢]، وظلت اللغة العربية هي لغة التأليف والكتابة عند الترك إلى وقت متأخر نسبيا[٣].

(١) وهي النقوش التي اكتشفها المستشرق الدانمركي طومسون(١٨٤٢-١٩٢٧)

(٢) والأمثلة على ذلك تفوق الحصر ولكن سنكتفي بذكر المفسر المعروف الزمخشري، والمحدث المعروف البخاري، والعلماء الفارابي وابن سينا وغيرهم...

(٣) على سبيل المثال لم تصبح اللغة التركية لغة كتابة إلا في القرن الخامس الهجري أي الثالث عشر الميلادي

ولاشك أن اعتماد الأتراك اللغة العربية لغة تأليف وكتابة قرونا طويلة كان له أبعد الثر في اللغة التركية، سواء من حيث المفردات، أو الأصوات، أو النظام النحوي والاشتقاقي. والأمثلة على ذلك تفوق الحصر(٤) وكما ذكرنا من قبل عند حديثنا عن انتفال المؤثرات بين الأدبين، فإن المؤثرات اللغوية انتقلت من العربية إلى التركية إما بطريق مباشر، أو بطريق غير مباشر عن طريق الفارسية. ورغم حملات التصفية وتتريك اللغة التي بدأت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل العشرين – ومازالت مستمرة – لم تنجح اللغة التركية من التخلص من المؤثرات العربية.

وفي المقابل لم تكن العربية – في خضم الامتزاج الحضاري بين العرب والترك – لتظل بعيدة عن التأثر بالتركية على الأقل فيما يعرف بالألفاظ الحضارية، ولاسيما في اللهجات العامية في شتى البلدان العربية.

لاشك أن هذه الظاهرة تعد من المجالات الخصبة للمقارنة بين اللغتين والكشف عن مواضع التأثير والتأثر، من خلال دراسة النصوص التي تنتمي إلى عصور مختلفة، لنتتبع مناطق التأثير العربي في اللغة التركية، و معرفة الظروف والملابسات التي أدت إلى هذا التأثير. ويؤكد آلكساندر ديما وهو من رواد علم الأدب المقارن على أثر التداخل والامتزاج اللغوي على الأسلوب ومن ثم يفتح الباب على مصراعيه للدراسات المقارنة بين الآداب(٥) .

(٤) يذكر بعض الباحثين أن المفردات العربية في اللغة التركية رغم حركات التتريك لا تقل عن ٥٠٪لمزيد من التفاصيل، أنظر:سهيل صابان( دكتور)، معجم الألفاظ العربية في اللغة التركية، الرياض، ٢٠٠٥ و عبد الرازق بركات( دكتور)، صلة التركية بالعربية؛ الأمس واليوم، القاهرة، ١٩٩٩

(٥) آلكساندر ديما، علم الأدب المقارن، ترجمة محمد يونس، بغداد، ١٩٨٧، ص ٩٣،٩٤

## ( ب) الأجناس الأدبية

ولئن كان العمل الإبداعي يشكل وحدة متكاملة فإننا عند دراسته نلجأ إلى تقسيمه إلى عنصرين : الشكل والموضوع وإذا اعتبرنا النص الأدبي طائرا فهذا العنصران هما جناحاه، والجنس أو النوع الأدبي هو الإطار الشكلي الذي يختاره الأديب لكي يصوغ فيه أفكاره أو موضوعه. ولذلك من الأهمية بمكان أن يكون النوع الأدبي أحد المجالات التي يصول فيها الباحث في الأدب المقارن. و لاغرو أن يبدأ الأدب التركي – في طور نشأته – باقتباس الأشكال والأنواع من الأدبين العربي والفارسي.

- **الشعر العربي وفنونه:**

لما كان الشعر هو النوع الأقرب إلى نفوس وقلوب المبدعين في الآداب الشرقية فقد كان حظه أوفر من هذا الاقتباس، لا سميا أن الشعر التركي في نشأته تأثر بالشعر العربي .

وتأتي القصيدة العربية في مقدمة المؤثرات الشعرية التي تأثر بها الشعراء الترك؛ إذ أخذ الترك فن القصيدة عن الفرس نقلا عن العرب، ولا يختلف العمود الشعري في القصيدة التركية عنه في العربية أو الفارسية اختلافا جوهريا، إذ كان الشاعر التركي يستهل قصيدته بوصف الطبيعة وجمالها في فصل الربيع مثلا؛ فتسمى قصيدته (بهاريه) أى (ربيعيه) أو بوصف الشتاء فتصبح شتائية... الخ وأحيانا يستلزم الموضوع أن يكون استهلال القصيدة دعاء لله سبحانه وتعالى فيطلق عليها (مناجاة) أو مديح

لرسوله (صلى الله عليه وسلم) فتسمى نعتا، ثم ينتقل الشاعر من الطبيعة إلى الإنسان فيصف إما محبوبا أو مجلسا من مجالس اللهو والشراب، ولاشك أن للأدب الفارسي أو العربي في العصر العباسي أثره في اتجاه الشعراء هذا الاتجاه. ثم يتخلص الشاعر من الوصف إلى الغرض الذي من أجله دبج قصيدته. ولا يختلف الشكل أيضا عن القصيدة العربية، فهي على وزن عروضي واحد من أوزان العروض العربي وبحوره، وقافية ذات روى واحد، وربما يكون الاختلاف في أن القصيدة العربية لا تلزم الشاعر بأن يكون مصراعا المطلع متفقين في الروي في حين تستوجب القصيدة الفارسية والتركية ذلك، وثمة اختلاف فى عدد الأبيات فقد افترض شعراء الفارسية والتركية أن تتراوح بين ثلاثة وثلاثين وتسعة وتسعين بيتا، ربما ينقص أو يزيد قليلا وقد تبدأ بالحكمة والزهد مما يذكرنا بنسيب الشعر الأندلسي، وقد حافظ الشعراء الترك على هذا النمط التقليدي للقصيدة إلى أن بدأوا محاولاتهم في التجديد في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

وقد أخذ الشعراء الترك أشكالا أخرى من أشكال الشعر العربي مثل: المسمط، والمستزاد وعن الفرس أو العرب شكل المثنوي وترجيع بند وتركيب بند[٦] إلخ. وقد ولع الشعراء الترك بنظم أشعارهم في شكل المثنوي بصفة خاصة تأثرا بالفرس إذ كانوا ينظمون في إطاره القصص الشعرية لأنه يتيح للراوية أن ينظم آلافا من الأبيات دون أن تحده قيود القافية، والأمثلة على ذلك تفوق الحصر [٧]

---

(٦) نقول عن الفرس أو العرب لأن النقاد يختلفون حول أصول هذه الأشكال ؛ أنظر

(٧) من أشهر المنظومات التركية في هذا المجال : ليلى والمجنون، وفرهاد وشيرين، وسيرة الرسول ( صلى الله عليه وسلم) في المولد.

وعند الحديث عن الشعر العربي وأثره في نشأة الشعر التركي يجب ألا نغفل تأثير العروض العربي فقد بدأ شعراء التركية ينسجون شعرهم على الأوزان والبحور العربية، منذ أول محاولة لهم- ظهرت حتى الآن- وهو كتاب قوتاد غوبيليك وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، واستطاعوا تطويع الكلمة التركية لموسيقاه، رغم صعوبة ذلك كما استطاعوا أن ينتقوا من العروض العربي أوزانا تناسب طبيعة اللغة التركية، ولذلك عرف ما يسمى (بالعروض التركى). ومن الجدير بالذكر أن استخدام الشعراء الترك لأشكال الشعر العربي وأوزانه كان له أثره العميق في استخدام الكلمات والتراكيب العربية والفارسية أيضًا، نظرا للجوء الشعراء إلى هذه الكلمات عندما كانت تضطرهم القافية أو الوزن.

وقد ظل شعراء التركية مخلصين للعروض من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي؛ إلى أوائل القرن الرابع عشر الهجري/ العشرين الميلادي، رغم الحملات الشديدة المناهضة له والتي طفت إلى السطح مع الدعوة إلى القومية وتصفية اللغة التركية من المؤثرات العربية والفارسية. وقد بدأت الحملات الضارية ضد العروض العربي في الشعر التركي مع مطلع القرن العشرين؛أي مع بداية حركة التجديد والتغريب في الأدب فقد رأى المجددون أن في أوزانه قيودا على التعبير، وهذا نفس ما دعا إليه المجددون في الشعر العربي أيضا، وظلت المعركة بين مؤيدي العروض ومعارضيه زهاء قرن إلى أن أنتصر أصحاب الشعر القومي مع مطلع هذا القرن، فكتبوا أشعارا رقيقة وسهلة على وزن المقاطع فتبعهم الكثيرون ولكن ظل للعروض رواده واستمر أثره لاسيما عند من تميز شعرهم بالأصالة(٨).

(٨) من هؤلاء الشعراء الذين التزموا بالعروض :أحمد هاشم ومحمد عاكف ويحي كمال بياتلى. ومع حركة العودة إلى الأصالة نجد من الشعراء المعاصرين من عاد إلى العروض مثل عاكف اينان

- **الفن القصصي:**

أما بالنسبة للفن القصصي فمن المعروف أن للآداب الشرقية تراثا قصصيا تمثل في الحكايات و السير الشعبية وأخبار الشعراء والمقامات وغيرها من هذه الأجناس، فإذا أضفنا إلى هذا التراث القصص القرآني أدركنا أن الشعوب الإسلامية لم تكن ببعيدة عن فن القص. ومن المعروف أن القصص القرآني بمنهاجه السليم، وهدفه السامي الرفيع أصبح نموذجا لكافة آداب الشعوب الإسلامية؛ فهو في موضوعاته المختلفة يعرض لأحداث كثيرة: فهناك القصص التاريخي وأحوال الأمم والملوك كقصة موسى مع فرعون في مصر وقصة سليمان مع بلقيس ملكة سبأ. وهناك قصص الشخصيات كقصة قارون وهناك قصص الحياة الاجتماعية والأسرية كقصة مريم وابنها المسيح عليهما السلام وقصة يوسف عليه السلام مع اخوته. وهناك قصص المغامرة والجريمة كما تمثلها قصة ابني آدم قابيل وهابيل. وفوق هذا كله قصة الخلق الأول قصة آدم وحواء. وكلنا يعلم ما لهذا القصص من تأثير في نفوس الخاصة والعامة، كما أن السور القرآنية التي اشتملت على هذا القصص هي من أقرب السور إلى نفوس الناس جميعا، فضلا عن ذلك فقد تميزت القصص القرآنية بأهم خصائص هذا الفن من حيث تركيبه ومكوناته الفنية كالحبكة في الأحداث وتسلسلها، والشخصيات وتنوعها من شخصيات رئيسية إلى شخصيات ثانوية، ومن حيث العرض وتعدد المشاهد والفصول، ومن حيث المغزى والأهداف الرئيسية للقصص. لذلك شغف الشعراء العرب والفرس بنظم هذه القصص، وقد ارتاد هذا الفن في الفارسية مولانا جلال الدين الرومي من خلال مثنويه المعروف، وقد اقتفى شعراء التركية أثره

فنظم الشاعر التركي العثماني طاشليجه لي يحي افندي؛ وهو من شعراء القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي قصة (يوسف وزليخه) مستوحيا قصة سيدنا يوسف(٩) ثم اقتفى أثره العديد من الشعراء، ولا سيما في العهد العثماني.

وفي مجال القصة أخذ الشعراء الفرس عن الشعر العربي قصة قيس بن الملوح مع ليلى العامرية وأطلقوا عليها قصة (ليلى والمجنون). وكان أول من نظمها في الفارسية نظامي الكنجوي (ت ٥٩٩هـ/١٢٠٢م)(١٠) حيث أضفى عليها الطابع المحلي الفارسي كما ضمنها فلسفته الصوفية. وانتقلت القصة الفارسية إلى الشعر التركي العثماني فنظمها الشاعر التركي فضولي البغدادي(ت ٩٦٤هـ/١٥٥٦م) وأضاف إليها الطابع المحلي التركي(١١) وسار الشعراء الأتراك على نهج فضولي متأثرين بالتناول الصوفي للقصة حتى صار قالبا وأصبح بطلا القصة رمزا للحب الإلهي، ولم يتخل الأدباء الترك عن تصوير هذه القصة حتى في الأدب الحديث والمعاصر، حيث عالجوها كل من زاوية انتمائه الفكري أو السياسي؛ ونذكر على سبيل المثال الشاعر الإسلامي سزائي قراقوج(١٢)

وفي القرن التاسع عشر الميلادي تعرف الأدب التركي على القصة والرواية بمفهومها الغربي فبدأ الكتاب المحافظون يبحثون في التراث العربي عن المقابل لهذا الفن الجديد فوجدوه في فن المقامة العربية،

(٩) لمزيد من التفاصيل، أنظر للمؤلف، الأدب التركي الإسلامي، سبق ذكره، ص

(١٠) حول المقارنة بين الأصل العربي والقصة الفارسية، أنظر: محمد غنيمي هلال(دكتور)، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، القاهرة، ومحمد السعيد جمال الدين (دكتور)، الأدب القمارن، القاهرة، ١٩٩٦

(١١) لمزيد من التفاصيل ، انظر:حسين مجيب المصري، فضولي البغدادي.القاهرة،.

(١٢) لمزيد من التفاصيل انظر: عبد الرازق بركات( دكتور) المعالجة العصرية لقصة ليلى والمجنون ، القاهرة، ١٩٩٢

والواقع أن القدماء من أدباء الفرس والترك كانوا قد ترجموا هذه المقامات العربية إلى اللغة الفارسية والتركية(١٣).

أما قصص الطير والحيوان فهي تمثل مجالا خصبا من مجالات المقارنة بين الأدبين العربي والتركي؛ حيث دارت هذه القصص دورتها بين آداب عديدة، إذ بدأت بقصص (كليلة ودمنة) التي يرجح أنها هندية الأصل، وترجمت إلى الفارسية؛ حيث ترجمها عبد الله بن المقفع إلى العربية في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. ومن الطريف أنها انتقلت إلى أوروبا فصاغها الشاعر الفرنسي لافونتين (١٦٢١-١٦٩٥م) شعرا(١٤) وتلقفتها بعد ذلك الآداب الشرقية عن الأدب الفرنسي فترجمها الشاعر والأديب التركي إبراهيم شناسي (١٨٢٦-١٨٧١م) تحت اسم (ترجمه منظومه)، كما ترجمها إلى العربية محمد عثمان جلال واقتبس منها أمير الشعراء أحمد شوقي أشعاره التي أجراها قصصا على لسان الحيوان(١٥). ورغم هذه الدورة الزمانية والمكانية الطويلة، فإن الهدف من إجراء القصص على لسان الحيوان والطير لم يختلف كثيرا عن الهدف الذي أنشأت من أجله قصص كليلة ودمنة، ألا وهو صياغة الحكم والنصائح – ذات الأبعاد الفلسفية في كثير من الأحيان – على لسان الطير و الحيوان.

---

(١٣) ماجدة مخلوف، أثر المقامة العربية في أدب الاتراك

Kudret, Cevdet, Edebiyatımızda Hikaye ve Roman, Ankara,1977, C.I, s.16

(١٤) لمزيد من التفاصيل، أنظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، سبق ذكره، ص١٧٧ وما بعدها

(١٥) محمد غنيمي هلال، نفسه ، ص ١٧٩-١٨٠

## (ج) أدب الرحلة وأثر المكان

عرف عن العرب ولعهم بالرحلة والكتابة عنها[١٦] ولها مكانة خاصة في آدابهم، وكانت هذه الرحلات مقدمة لازدهار علم الجغرافيا على يد الرحالة الأوائل مثل الاصطخري، وابن حوقل وابن بطوطة وغيرهم[١٧]، وقد اقتفت الشعوب الإسلامية الأخرى مثل الفرس والترك أثر الرحالة العرب في هذا المجال، فأصبحت آداب هذه الشعوب تزخر بنماذج من أدب الرحلات لا تزال تقف شاهدة على تقدم هذه الشعوب في مجال التواصل مع الحضارات الأخرى، وفي مجال التعرف على حياة الأقوام الأجنبية ومن ثم تقديم صورة لهذه القوام يمكن أن تعكسها الآداب القومية. ولذلك تعد الرحلات وتأثيرها من المجالات المهمة لدارسي الأدب المقارن فإذا انتقلنا إلى الأدب التركي نجد أن هذا النوع من الرحلات قد ظهر في العهد العثماني، فقد ظهرت الرحلات البحرية لقباطنة البحار الأتراك في القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي، ثم رأينا أوليا جلبي (١٦١١- ١٦٨٢م) في القرن السابع عشر الميلادي، وتحتل رحلته التي نشرت في عشر مجلدات مكانة خاصة ليس في الأدب التركي فحسب بل في الآداب العالمية، لما تميزت به هذه الرحلة من مميزات جعلتها مصدرا من أمهات المصادر للبلاد التي زارها في آسيا وأوروبا وإفريقيا[١٨]. ولعل هذه الرحلات لم يكن لها أثر على معاصريها

(١٦) يرجع ذلك لأسباب عديدة منها طبيعة الحياة الصحراوية للعرب، واتساع الدولة الإسلامية مما جعل الولاة والحكام يريدون معرفة الأقاليم الجديدة، فضلا عن التعرف على أيسر الطرق لرحلة الحج..أنظر عبد العزيز سالم (دكتور)،

(١٧) ومن المرعوف أيضا أن الرحلات التي قام بها الأوروبيون في القرن الثالث والرابع عشر الميلاديين كانت سببا في قيام الكشوف الجغرافية ثم في إلهاب خيال الأوروبيين وقيام الحركة الاستعمارية فيما بعد.

(١٨) ترجم الجزء العاشر وهو الخاص بمصر، ونشر ضمن مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة المصرية، ٢٠٠٣ أنظر مقدمة الترجمة.

من الأدباء والشعراء لأنها لم تنشر في حينها، ولكن أثرها في الأجيال اللاحقة لا ينكر. مهما يكن من أمر فإن مصر كانت مقصدا لكثير من الأدباء والساسة الأتراك في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين؛ إما تحت تأثير هذه الكتابات وغيرها أو لأسباب حضارية وسياسية أخرى[١٩]. ونذكر من هؤلاء رضا نور (١٨٧٩- ١٩٤٢م)، وعبد الله جودت (توفي ١٩٣٢م) وقد قدم هؤلاء إنتاجا أدبيا يحمل في طياته مؤثرات الحياة المصرية مثل الروائي بكر فخري (توفي ١٩١٤) الذي كتب رواية (جون توركلر) ( ١٩١٠) تحت تأثير البكاء على الفردوس العثماني المفقود في مصر، وتحت وطأة إحساسه بالغربة في مصر الجاثمة تحت الاستعمار العسكري والاقتصادي الأجنبي. أما الشاعر الإسلامي محمد عاكف (١٨٧٣-١٩٣٦م) فيقدم لنا نموذجا عكسيا يمثل تأثير الثقافة الإسلامية على من يشاهد الآثار المصرية، فهو يراها أصناما أراد أصحابها أن يخلدوا في الأرض ولكن هيهات.

وإذا كان هذا الجيل من الأتراك قد رأى مصر رأي العين أو عاش فيها فترة من الزمان ثم تأثر بها سلبا أو إيجابا، فمن الجيل المعاصر من لم ير مصر وحاول تصويرها من خلال قراءات أو روايات شفاهية؛ نذكر على سبيل المثال الروائي التركي المعاصر إسماعيل حكيم أوغلو (ولد عام ١٩٣٢م) الذي كتب رواية باسم (عبد الله المنياوي) وقد جانبه الصواب في تصوير لواقع المصري تصويرا جيدا[٢٠]

(١٩) خلصنا لهذه النتيجة في نهاية بحث قدمناه من خلال ندوة عن المقارنات بين الآداب الإسلامية، بالمجلس الأعلى للثقافة بتاريخ ٢٠٠٥ وكان البحث بعنوان: القناع المصري في الرواية التركية

(٢٠) من المعروف عن مصر أنها كانت من الولايات العثمانية الممتاز. فضلا عن ظهورها في عصر محمد علي كنموذج للتحديث والنهضة الحضارية. أما عن الأسباب السياسية فجلها يعود على أن القاهرة تحت الاحتلال الإنجليزي كانت موطنا للمعارضة العثمانية، كما كانت استانبول موطنا لمعارضي الاحتلال والخديوية من المصريين.

## (د) تيار الفكر الإسلامي الحديث

تناولنا عند حديثنا عن مصادر الأدب التركي العثماني المؤثرات الفكرية الإسلامية مثل التصوف والمعاهد العلمية الدينية[٢١] وعرفنا كيف كانت الرحلات العلمية لطلاب العلم في حركة دائبة بين استانبول والقاهرة والحجاز. وقد ظل هذا التواصل طيلة العهد العثماني ثم خفت هذه الحركة عقب انهيار الدولة العثمانية، ووقوع بلدان العالم العربي تحت الاحتلال الأجنبي، بيد أن هذه التغييرات السياسية لم تقف حائلا دون التواصل العلمي بين شعوب العالم الإسلامي، فظل الأزهر الشريف مقصد طلاب العلم من الأتراك، كما واصل العلماء والأدباء الأتراك ينظرون إلى القاهرة باعتبارها مركز إشعاع للفكر الإسلامي، لاسيما بعد الثورة الكمالية في تركيا وإعلانها تبني العلمانية نظاما للدولة.

في الواقع ظهرت الحاجة إلى التواصل الفكري بين رواد الفكر الإسلامي منذ أواخر العهد العثماني حين تبنى السلطان عبد الحميد الثاني (١٢٩٣-١٣٢٧هـ/١٨٧٦-١٩٠٩م) مبدأ الجامعة الإسلامية وظهر جمال الدين الأفغاني زعيما وطنيا يدعو للنهوض بالأمة الإسلامية، من الهند إلى المغرب، وتوحيدها لتقف أمام الاستعمار من ناحية، ولتقضي على الاستبداد من ناحية أخرى، ونظرا لإقامته في القاهرة عام ١٨٦١م التف حوله العديد من المصلحين الإسلاميين؛ وفي مقدمتهم الشيخ محمد عبده (١٨٤٩- ١٩٠٥م). وهكذا انتقل الأتراك المعارضون للسلطان عبد الحميد، ثم تلاهم المعارضون للجمهورية التركية في مطلع الثورة

(٢١) أنظر ص ٣٥ من هذا الكتاب

الكمالية، إلى مصر ونشطوا في مجال النشر وإصدار الصحف والمجلات ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

فيلبيه لي أحمد حلمي (١٨٦٥– ١٩١٤م) الذي أقام فترة في بيروت ثم انتقل إلى القاهرة وأصدر منها مجلة ساخرة باسم (جايلاق)[٢٢] والأمير سعيد حليم باشا (١٨٦٣– ١٩٢١) وهو على الرغم من انتمائه إلى أسرة محمد على باشا، فقد عاش حياة سياسية حافلة في البلاط العثماني، وتبوأ العديد من المناصب السياسية والإدارية حتى وصل، في عهد حكومة الاتحاد والترقي،[٢٣] إلى صدر أعظم عام ١٩١٣م وشيخ الإسلام مصطفى صبري (١٨٦٩– ١٩٥٤م) والشاعر محمد عاكف الذي واصل إصدار مجلة (سبيل الرشاد) وكان يترجم على صفحاتها تفسير الشيخ محمد عبده للقرآن الكريم ومقالاته المفعمة بالفكر الإصلاحي من المنظور الإسلامي.[٢٤] وقد كان لهذه الحركة الفكرية أثرها في الساسة والأدباء الأتراك في أوائل العهد الجمهوري وتشكلت منهم التيارات الإسلامية فيما بعد سواء في الأدب أو في السياسة، حيث تصاعدت حركة ترجمة كتابات رواد الفكر الإسلامي في مصر إلى اللغة التركية؛ مثل مؤلفات محمد عبده والدكتور محمد حسين هيكل، وسيد قطب وغيرهم.

وهكذا نرى أن الظروف والملابسات السياسية التي أحاطت بالأدبين في النصف الأول من القرن العشرين لم تحل دون التبادل الفكري بين الشعبين: المصري والتركي.

---

(٢٢) لمزيد من التفاصيل:
Kara, İsmail, Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi, İst.1989,s. 3

(٢٣) نفس المرجع السابق، ص٧٥

(٢٤) لمزيد من التفاصيل أنظر للمؤلف مقالا (بالتركية)
Edebi kaynaklarda Türk- Mısır İlişkileri, İlim ve Sanat dergisi,sayı.25, 1989

## (هـ) مؤثرات الآداب الأوروبية

تعرفت الآداب الشرقية بصفة عامة، والأدبان العربي والتركي بصفة خاصة على الرواية والمسرح بمفهومهما الأوروبي في وقت واحد تقريبا؛ أي في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت الترجمة عن الفرنسية هي المعبر الذي عبرت منه هذه الفنون إلى الأدبين معا، وتكثف الانتاج في هذين النوعين في أوائل القرن العشرين، وقد تزامن ظهور هذين النوعين من الأدب مع بداية حركات الإصلاح السياسي والاجتماعي في كل من المجتمعين التركي والعربي، ومن ثم حملت النماذج الروائية والمسرحية الأولى – سواء في الأدب العربي أو الأدب التركي – بالأفكار الإصلاحية التي كان الأدباء يعتقدون فيها و يدعون إليها؛ و قد جاءت هذه الأشكال الأوروبية الجديدة ملائمة لطبيعة الموضوعات الاجتماعية والسياسية التي كانوا يطرحونها؛ فقد كانت القصة والمسرحية تستمد أحداثها من واقع الحياة الاجتماعية؛ مثل قصص أحمد مدحت افندي (١٨٤٤-١٩١٢م) ونامق كمال (١٨٤٠-١٨٨٨م) ورجائي زاده أكرم (١٨٤٧-١٩١٤م) وشمس الدين سامي (١٨٥٠-١٩٠٤م) ونابي زاده ناظم (١٨٦٢-١٨٩٣م) في الأدب التركي. ومحمد المويلحي (١٨٥٨- ١٩٣٠م) وحافظ إبراهيم (١٨٧٠-١٩٣٢م) ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨- ١٩٥٦م) في الأدب العربي وكذلك الأمر بالنسبة للفن المسرحي؛ فقد بدأ هذا الفن في آدابنا الشرقية بترجمة الأعمال المسرحية لرواد المسرح الفرنسي إلى التركية في أواخر القرن التاسع عشر؛ مثل أعمال موليير وراسين وغيرهما.

وفي غمرة الاتجاه للآداب الأوروبية والولع بـ هذه الأجناس الأدبية الجديدة كان من الطبيعي أن يتباعد الأدبان العربي والتركي، ورغم ذلك فإن التقاءهما عند مصدر الاقتباس، وعند الهدف من العمل الأدبي يعد من الأسباب الكافية لأن يكون ثمة مجال خصبللدراسات المقارنة بينهما.

ومن جملة هذه المؤثرات ينبغي ألا نغفل تأثير المذاهب والمدارس الأدبية الأوروبية التي انتقلت عبر الترجمات إلى آدابنا الشرقية، وكانت الرومانسية[٢٥] في مقدمة هذه المذاهب، والتي كان لها أبعد الأثر في الأعمال الأدبية الأولى ولاسيما في الرواية والمسرحية والشعر، ولذلك تشترك آدابنا الإسلامية في التأثر بأعلام الرومانسية الفرنسية مثل: فيكتور هوجو (١٨٠٢-١٨٨٥م) وألكساندر ديماس الأب (١٨٠٢-١٨٧٠) والابن(١٨٢٤-١٨٩٥) ولامارتين(١٧٩٠-١٨٦٩) وغيرهم. وأمثلة هذا التأثر تفوق الحصر ولكن سنذكر على سبيل المثال لا الحصر: روايات أحمد مدحت وقصصه القصيرة، وأشعار نامق كمال في الأدب التركي، وروايات حافظ إبراهيم وأشعار مدرسة أبوللو(١٩٣٢-١٩٣٥م)[٢٦] في الأدب العربي، ثم يأتي تأثير البارناسية والرمزية[٢٧]. وما تبعهما من فروع لهذه المذاهب؛ مثل التأثر بالمدرسة التاريخية في الأدب، فقد انكب الأدباء الفرنسيون على تصوير الأحداث التاريخية وانتقل تأثير هؤلاء إلى

(٢٥) وقد ظهرت في أوروبا في مطلع القرن الثامن عشر الميلادي، وتجلت مظاهرها في شتى أنواع الأدب الفرنسي وفنونه، وقد تمثلت في الإغراق في العاطفة والمبالغة في التصوير، لمزيد من التفاصيل عن هذا المذهب أنظر: محمد غنيمي هلال، سبق ذكره، ص ٦٧ وما بعدها.

(٢٦) عن هذا التأثير في الأدب العربي، أنظر شوقي ضيف (دكتور)، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ط٦، بدون تاريخ، ص ٧٠ وما بعدها

(٢٧) البارناسية هي وقد جاءت تطورا لفكرة الإغراق في رسم التفاصيل التي تميزت بها الرومانسية، لمزيد من التفاصيل، أنظر: محمد غنيمي هلا ل، نفسه، ص ٣٦٣ وما بعدها

أدبائنا وشعرائنا مثل أحمد شوقي (١٨٦٩–١٩٣٢م) وجورجي زيدان (١٨٦١–١٩١٤م) ونجيب محفوظ في الأدب العربي،[٢٨] ونامق كمال، وعبد الحق حامد (١٨٥٢–١٩٣٧م) ويحي كما بياتلي (١٨٨٤–١٩٥٨م) في الأدب التركي.

ثم توالى تأثير المذاهب الأدبية الأوروبية الأخرى مثل الواقعية والطبيعية[٢٩] اللتين كان لهما أثرهما في العديد من الأدباء سواء في اللغة العربية أو في اللغة التركية؛ نذكر من هذه التأثيرات: تأثير أعمال هنري ستاندال (١٧٨٣–١٨٤٢م) وإميل زولا (١٨٤٠– ١٩٠٢) وغيرهما، وكان لهما أثرهما في الأعمال الروائية الأولى في الأدبين العربي والتركي؛ مثل أثر الواقعية والطبيعية في رجائي زاده أكرم، و نابي زاده ناظم، ويعقوب قدري قرا عثمان اوغلو في الأدب التركي.[٣٠] ومحمد حسين هيكل وطاهر لاشين ونجيب محفوظ في الأدب العربي.

بعد أن دارت عجلة الترجمة من الآداب الأوروبية إلى آداب الشعوب الإسلامية، توالت أصداء المذاهب الأدبية الأوروبية وتتابع تأثيرها في هذه الآداب، فلم يعد يظهر مذهب أو تيار فلسفي في أوروبا إلا ويكون له تأثيره سواء في الأدب العربي أو الأدب التركي؛ مثل : الرمزية والواقعية الاشتراكية والوجودية وغيرها[٣١]

---

(٢٨) أنظر ص٦٧ من هذا الكتاب

(٢٩) وهي تمثل ردود الفعل تجاه الرومانسية وقد تجلت مظاهرها في محاولة رصد الواقع و تصوير القضايا والمشكلات الاجتماعية اعتمادا على نظريات العلوم الحديثة مثل علم الاجتماع وعلم النفس والعلوم الفزيائية، لمزيد من التفاصيل، أنظر: محمد غنيمي هلال ، نفسه ، ص

(٣٠) للتعرف على يعقوب قدري؛ أنظر ص من هذا الكتاب

(٣١) لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع، أنظر : محمد غنيمي هلال ، سبق ذكره ، ص ٣٧٦ وما بعدها

وهكذا نخلص إلى أن تبادل التأثير والتأثر بين الأدب العربي والتركي يمثل ظاهرة أدبية جديرة بالمقارنة، وأن تعدد مجالات هذه الظاهرة واختلاف أشكالها يكشف للباحثين في الأدب المقارن عن آفاق جديدة.

# الجزء الثاني
# تطـــبيقات
# على الأدب العربي والتركي

# (١)
# قصة الإسراء والمعراج
# في الأدب التركي العثماني

كان الإسراء والمعراج دعوة من الله لنبيه المختار ليريه من أسراره ما شاء كذلك كان معجزه خصه بها دون غيره من الأنبياء والرسل، وكان من خصائص هذه المعجزة أن أُلغيت فيها قيود الزمان والمكان فتجاوزت حدود كل خيال.

وقد جاءت إشارات لهذه المعجزة في محكم التنزيل وتواترت أخبارها في الأحاديث النبوية الشريفة، فليس بمستغرب بعد ذلك أن نجدها قد ألهبت خيال الشعراء المادحين للرسول (صلى الله عليه وسلم) فتغنوا بها باعتبارها إحدى المعجزات النبوية، ولا غرو أيضا أن تثير في أذهان المفكرين العديد من التساؤلات والقضايا، فدبجوا فيها الرسائل، ولم يكتف هؤلاء أولئك عند هذا الحد بل طوعوا القصة ووظفوها ترويجا لما يعتنقون من مذاهب أو تطبيقا لما ينادون من نظريات.

لذلك تركت القصة آثارا عميقة في الآداب الإسلامية وأثرت موضوعاتها. ورغم ذلك لم تحظ بدراسة علمية منهجية مستقلة تبحث في أثر القصة في هذه الآداب، عدا بعض الإشارات المتفرقة التي ضمتها الدراسات الشاملة[1]. ورغم ما في هذه الدراسات من فائدة علمية لم تكن قصة الإسراء والمعراج إلا أحد موضوعاتها، مما لا يشفي غليل الباحث في

(١) قدم لنا الدكتور/ زكي مبارك سفرا بما بعنوان «المدائح النبوية في الأدب العربي» (القاهرة ١٩٨١) ولم يشر فيه إلى الإسراء والمعراج إلا بكلمات قليلة حين تناول ذكرها في بردة البوصيري، (راجع الكتاب نفسه، ص ٢١٠). كذلك ترجم الدكتور/ حسين مجيب المصري، قصة «المولد الشريف» (القاهرة ١٩٨١) لسليمان حلبي، وهي ترجمة شعرية رقيقة، لا ننكر ما فيها من شاعرية، ولكن المنهج العلمي اقتضى منا الرجوع إلى الأصول كما أن عدم ذكر النسخ في هذه الترجمة (ونسخ المولد متعددة كما يعرف الدارسون للأدب التركي) عاق دون أن نستفيد بها الفائدة الكاملة. ومع ذلك لم نعدم الفائدة من الرجوع إلى ما فيها من حواش عن المعراج، انظر ص١٣٨–١٣٩ من الكتاب.

معالجة قصة الإسراء والمعراج من خلال الأدب. لذلك كله أردنا لدراستنا هذه أن تكون مكملة لما سبقها من دراسات، غير متناقضة معها وألا تكون تكرارا لها، فقد خصصناها للبحث في أثر قصة الإسراء والمعراج في أحد آداب الشعوب الإسلامية وهو الأدب التركي العثماني.(٢)

ولكي نصل بالدراسة إلى هدفها المنشود قسمناها إلى الموضوعات التالية:

تمهيد: ومن خلاله أوضحنا مكانة القصة في الآداب الإسلامية عامة وأبرزنا أهم ملامحها في هذه الآداب:

(أ) انتشار قصة الإسراء والمعراج بين الترك .

(ب) وقائع القصة في الشعر التركي العثماني وقد اشتملت على الآتي:

١) الاستهلال ٢) مكان وزمان الإسراء
٣) بين الله وجبريل ٤) بين جبريل والبراق
٥) بين جبريل والرسول ٦) بين الرسول والبراق
٧) في الطريق إلى المسجد الأقصى ٨) الصلاة في المسجد الأقصى
٩) العروج إلى السماء ١٠) عند سدره المنتهى
١١) لقاء الله برسوله

(جـ) الخصائص الفنية للقصة في الشعر التركي العثماني من خلال النماذج التالية:

(١) المولـد (٢) المحمديـة
(٣) مجمع البحرين (٤) المعراجين

(د) الخاتمـة..

(٢) قدم الدكتور عبد المنصف مجدي بكر أطروحته لنيل درجة الدكتوراة من كلية الآداب جامعة عين شمس بعنوان المدائح النبوية في الدب التركي، عير منشورة عام ١٩٨٣، وفيها نقل إشارة د/ فاروق تيمورتاش إلى فن المعراجية (ص ٢٩) وترجم وعلق على الأبيات الخاصة بالمعراج في قصة (المولد) سابقة الذكر (ص ٢٣٣-٢٤٠) ولاشك أن هذه الدراسة من الدراسات الرائدة في هذا المجال.

## تمهيد

انصهرت آداب الشعوب الإسلامية من عرب وترك وعجم في بوتقة واحدة، بحيث أصبح الإسلام وجدانها الجمعي، ومصدر إلهامها الفكري والأدبي، وكان القرآن وسيرة سيد الأنام (صلى الله عليه وسلم) من أبرز وأجل ما وردت هذه الشعوب من موارد فتوافر الأدباء الفرس والترك - بصفة خاصة - على نظم قصص القرآن والسيرة النبوية الشريفة، بل ونظم التفاسير والأحاديث النبوية، وعرفت هذه الآداب لونا من الأدب سمي بالأدب التعليمي.

وكان من الطبيعي أن تتصدر قصة «الإسراء والمعراج» تلك المصادر الدينية التي نهل منها الأدب الإسلامي، فهي من المعجزات التي خص بها محمد (صلى الله عليه وسلم) وهي من دلائل نبوته، كما أنها ثابتة بما لا يدع مجالا للشك في الكتاب والسنة، إلا عند من زاغت قلوبهم.

فالإسراء ورد في صريح الآيات الكريمة: **﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾** (الإسراء: ١). أما عروجه (عليه الصلاة والسلام) إلى سدرة المنتهى، فقد دلت عليه الآيات: **﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى، مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى، وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَى، إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَى، عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَى، ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَى، وَهُوَ بِالأُفُقِ الأَعْلَى، ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى، فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى، فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى، مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى، أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى، وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى، عِندَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى، عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى، إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى، مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى، لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى﴾** (النجم: ١-١٨).

ومهما قيل من تفسير في هذه الآيات البينات، فإن رحلة الإسراء توصف حقا «بأنها رحلة مختارة من اللطيف الخبير، تربط بين عقائد التوحيد الكبرى من لدن إبراهيم وإسماعيل (عليهما السلام) إلى محمد خاتم النبيين، (صلى الله وسلم)، وكأنما أريد بهذه الرحلة العجيبة إعلان وراثة الرسول بمقدسات الرسل من قبله.. فهي رحلة ترمز إلى أبعد من حدود الزمان والمكان» [٣].

كما وصفت آيات العروج بأنها في جوهرها ثناء على المصطفى (صلى الله عليه وسلم) إذ نزه الله علمه من الضلال «ما ضل صاحبكم» ولعمله عن الغواية «وما غوى» ونطقه عن الهوى «وما ينطق عن الهوى» وفؤاده عن التكذيب «ما كذب الفؤاد ما رأى»، وبصره عن الزيغ «ما زاغ البصر»، وعن الطغيان «ما طغى»[٤].

وقد تواترت أخبار الإسراء والمعراج في كتب التفسير والحديث والسيرة واختلفت حولها الروايات، ولكن لم تكن هذه الاختلافات جوهرية، بل كما قال الدكتور عبدالحليم محمود: «هذه الأحاديث منها الصحيح ومنها الحسن، أخرجها أئمة الحديث، رضوان الله عليهم أجمعين، يذكر بعضها ما لم يذكره البعض الآخر تتفق في جوهرها ولا تتعارض في جزئياتها»[٥].

ولقد أثارت الرحلة – حين رواها صلى الله عليه وسلم لصحبه– ردود فعل متباينة، فمن أهل قريش من آمن وصدق، ومنهم من كذب وكفر؛ لذلك قال عنها ابن اسحق «كان في مسراه وما ذكر منه بلاء وتمحيص

(٣) سيد قطب، في ظلال القرآن، جدة، دار العلم، ١٤٠٦هـ، ط١٤، ج٤، ص٢.
(٤) دكتور/عبدالحليم محمود، الإسراء والمعراج، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، ص٣٦.
(٥) د/ عبدالحليم محمود، نفسه، ص٦٩، وقد ذكر الاختلافات بين أشهر الأحاديث ص٣٧–٥٨ ولم نر داعيا لتكرارها.

وأمر من أمر الله في قدرته وسلطانه، وفيه عبرة لأولى الألباب، وهدى ورحمة وثبات لمن آمن بالله وصدق وكان من أمر الله على يقين»[٦] ولأن الأمر فوق قدرة البشر فالله «أسرى به كيف شاء ليريه من آياته ما أراد حتى ما عاين من أمره وسلطانه العظيم»[٧]

أما من الناحية الأدبية، فإن ما أشرنا إليه عن مكانتها في العقيدة قد جعل منها موضوعا له أثرة خاصة في نفوس الأدباء المسلمين. وإذا نظرنا إليها باعتبارها قصة، نجدها مكتملة البناء؛ ففيها كل العناصر الفنية اللازمة لبناء القصة، من حيث: التمهيد للأحداث، وتطور الأحداث، وتحقيق الإثارة لمتابعة الأحداث ثم الاحتفاظ بالنتيجة أو النهاية إلى آخر الأحداث. أضف إلى ذلك ما تخلل هذه الأحداث من محاورات دارت بين الشخصيات، وما واكب الأحداث من مشاهد رآها صاحب المعراج (عليه الصلاة والسلام)، إذا وضعنا ذلك كله في عين الاعتبار أدركنا أننا أمام عمل أدبي قمين بأن يعالجه الشعراء في شعرهم، والفلاسفة في رسائلهم.

وإذا حاولنا استجلاء الأحداث الرئيسية التي وقعت خلال رحلة الإسراء والمعراج نجدها تتمثل فيما يلي:

١) دعوة الله لرسوله للإسراء والمعراج.
٢) الإسراء من مكة إلى المسجد الأقصى.
٣) الصلاة بالأنبياء في المسجد الأقصى.
٤) العروج من الأقصى إلى السماوات السبع.
٥) استقبال أهل السماء وأحوالهم.

(٦) عبد الرحمن بن عبد الله السهيلي (المتوفي ٥٨١هـ) ، الروض الآنف ، القاهرة ، مكتبة الجمالية ، ١٣٣٢هـ ، ص٢٤٣.
(٧) نفس الموضع .

٦) الصعود إلى السدرة.
٧) عند السدرة.
٨) لقاء الله برسوله.
٩) ثمرات اللقاء.

تلك هي الأحداث التي دلت عليها الآيات الكريمة، وتواترت بها أخبار السيرة وروايات الأحاديث النبوية الشريفة. فماذا فعل بالقصة الأدباء المسلمون وأرباب الفلسفة الإسلامية، وكيف عالجوها؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه من خلال تعرفنا على ملامح القصة في الفكر الإسلامي والآداب الإسلامية.

## ملامح القصة في الأعمال الفكرية والأدبية:

من المعروف أن شعراء العربية من المسلمين توفروا على مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) منذ فجر الإسلام حين قدم كعب بن زهير (توفى نحو ٢٤هـ) «بانت سعاد» وتبعه حسان بن ثابت (ت ٥٤هـ) ومن لف لفه من الشعراء المنافحين عن الدعوة. ومن الطبيعي أن يتغنى هؤلاء المادحون بالإسراء والمعراج باعتبارها من المعجزات المحمدية، لذلك قلما نجد شعرا في مديح الرسول يخلو من ذكر الإسراء والمعراج، كما في هذه الأبيات:

«وسار إلى البيت المقدس ليلة
مسيرة شهر واردا ليس يطرد
يخبر العير التي في طريقه
ليوقن أهل الشرك ذاك فيسعدوا
ومن ذاك أخبار عن الغيب قالها
يعاين منه الصدق فيها ويوحد[٨]

بيد أن رواج النزعة الصوفية في مطلع القرن الثالث الهجري، وتعدد نظرياتها نحا بالقصة مناحي أخرى، تهدف إلى ما هو أبعد من مجرد المديح والتغني بالمعجزات، ولنلق نظرة سريعة على أهم الأفكار الصوفية التي شكلت ملامح القصة في الآداب الإسلامية.

---

(٨) للشاعر محمد بن المستنير بن أحمد المعروف بقطرب (ت ٢٠٦هـ)، وردت في: عبدالله بن عبدالرحمن الجعينين، الشعر الإسلامي في العصر العباسي، الرياض، ١٤٤٢هـ، ص٥٣.

١) يعد الحب الإلهي[٩] من أبرز حالات الصوفية، فهو «الدافع» الذي يجعل السالك الصوفي يبغي من كل عمل الوصول إلى نيل رضي المحبوب (الله) الذي لا رغبة وراء نيل وصاله إلا التمتع بطلعته البهية»[١٠]، ولقد غالى الصوفية في البحث فيما وراء هذا الحب الإلهي، فقد انفرد عبدالواحد بن زيد (توفى ١٧٧هـ) برواية هذا الحديث القدسي الذي استند إليه أقطاب الصوفية في دعوتهم للحب الإلهي:

«إذا كان الغالب على عبدي الاشتغال بي، جعلت نعيمه ولذته في ذكرى، عشقني وعشقته، فإذا عشقني رفعت الحجاب فيما بيني وبينه»[١١] وبناء على ذلك عرف القشيري بأنها «ايثار المحبوب على جميع المصحوب «وقيل» أنها موافقة الحبيب في المشهد والمغيب» وقال أبو عبد الله القرشي: حقيقة المحبة أن تهب كلك لمن أحببت فلا يبقى لك شيء منك»[١٢] فإذا كان الرسول هو الإنسان الكامل فهو في نظرهم

(٩) وحب الله هو في الواقع أصل من أصول الدين الإسلامي، فعلاقة المحبة المتبادلة بين الله والبعد أم ثابت في الكتاب والسنة :
إذا قال الله تعالى: «قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ»(آل عمران: ٣١) وفي أكثر من موضع برد قوله تعالى: «إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ» (نفس السورة: ١٣٤) ويقول لمن اتقي ربه: «إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ» (نفسها: ٧٦)، كما قال تعالى في تبادل المحبة مع العبد «أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ»(المائدة: ٥٤). ويرى في الحديث القدسي: «لم يسعني الكون ووسعني قلب عبدي المؤمن» ويرى عنه صلى الله عليه وسلم: «لم يسعني الكون ووسعني قلب عبدي المؤمن»ويروي عنه صلى الله عليه وسلم: «إذا أحب الله عبدا نادى جبريل، إن الله يحب فلانا فأحبوه» (إلى آخر الحديث، الذي رواه البخاري في صحيحه، باب الملائكة جـ٢، ص٢١٢) ويروى عنه صلى الله عليه وسلم أنه قال «قال تعالى: لا يزال عبدي يتقرب إلى بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به..» (إلى آخر الحديث، صحيح البخاري، التواضع).
(١٠) محمد ياسر شرف ، حركة التصوف الإسلامي ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ١١١ .
(١١) نفسه ، ص ١٢٤.
(١٢) (أبو القاسم) عبد الكريم بن هوزان المعروف (بالقشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق عبد الحليم محمود وآخرون، القاهرة، غير معروف، التاريخ، ج٢، صـ٦١٤ - ٦١٥

مثال العاشق، أو على حد قول الشعراء الأتراك «سلطان العاشقين»، ومن ثم فإن دعوة الرسول صلى الله عليه وسلم للإسراء في نظرهم هي دعوة المحبوب للقاء حبيبه، وقد انطلق المتصوفة في هذا الاتجاه بدءً من تفسير ألفاظ آية الإسراء، فقالوا «فإن قلت ما الحكمة في كونه تعالى جعل الإسراء ليلاً؟ أجيب بأنه إنما جعله ليلاً تمكينًا للتخصيص بمقام المحبة لأنه تعالى اتخذه عليه الصلاة والسلام حبيبًا وخليلاً، والليل أخص زمان للمحبين لجمعهما فيه والخلوة بالحبيب متحققة بالليل»[١٣]

٢) وهذا النوع من الحب - عند المتصوفة - يستتبع مشاهدة الحبيب لذا لم يتوان المتصوفة عن العروج في رؤاهم المنامية، كما فعل أبو يزيد البسطامي[١٤] فقد رأى فيما يراه النائم أنه عُرج به إلى السماء، وتدرج في عروجه في السماء السابعة، ولم يفته أن يتنبأ بخواتيم الأعمال التي كان يراها على الأرض[١٥].

٣) وقد رأى أبو حامد الغزالي (ت ٥٠٥ هـ) في العروج مدرجًا يتدرج به السالك، بحيث يتخلص فيه من العلائق الدنيوية، ليصل إلى هدف كل صوفي وهو البقاء بالله، فيقول في «معراج السالكين» «ولما كان السالك الباحث إلى معرفة باريه تعالى طالبًا للترقي من ظلمات الجهل وأسفل السافلين من حضيض البهائم الجهلة، فالعالم هو السُلم الذي يجتهد فيه الإنسان للوصول إلى المعرفة»[١٦] وعلى ضوء نفس الفكرة، صاغ محي الدين بن عربي(٥٦٠هـ)» معراج الإسراء

(١٣) أحمد محمد القسطلاني، المواهب اللدنية، مصر المحروسة، ١٢٨١، ج٢، ص٥٠

(١٤) هو طيفور بن آدم ن سروشان الفارسي، أسس طائفة عرفت باسمه وتوفى في دمشق عام ٢٦١هـ.

(١٥) عبد الكريم القشيري، سبق ذكره، تحقيق علي حسن عبد القاهر، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٢٩ - ١٣٥

(١٦) أبو حامد الغزالي، معراج السالكين، القاهرة ١٣٨٣هـ، ص١١ - ١٢.

إلى مقام الأسمى»[17]، وقدم ركن الدين علاء الدولة السمناني[18] رسالته «سربال البال لذوي الحال[19] وقد تخيل فيها قلبه وقد عَرَج أثناء خلوته. فتخطى المقامات، حتى وصل إلى مرحلة التجلي أي تجلي سر الذات الإلهية له.

٤) أما أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩). فلم يأخذ من القصة إلا إطارها، فجعل منها شكلاً فنيًا صاغ فيه أحكامه النقدية حيال شعراء العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، وفي الرواة والنحاة، كما عرض بعض أفكاره وآرائه الفلسفية، وقد صاغ كل ذلك على لسان شخصية تخيل روحها صعدت إلى بارئها وهي شخصية ابن القارح، وقد وُصف هذا العمل الروائي الحِكمي» بأنه لم يسبقه إليه أحد»[20]

وهكذا نفذت قصة «الإسراء والمعراج» إلى أعماق الفكر الإسلامي وإلى روح الأدب أيضًا، فرأينا كيف كان توظيفها على يد فلاسفة

(١٧) محمد بن علي محمد المعروف بمحي الدين بن عربي.

(١٨) هو ركن الدين علاء الدولة السمناني نسبة إلى سمنان (مابين الري ودافعان) التحق بخدمة الحكام الايلخانيين(توفى ٧٣٦هـ) واشتغل بالتصوف وله فيه العديد من المؤلفات العربية والفارسية لمزيد من التفاصيل:
دكتور/ شعبان ربيع طرطور، سربال البال لذوي الحال، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧ ص٩ - ٣٧.

(١٩) هذه الرسالة بالفارسية حققها وترجمها إلى العربية الدكتور شعبان ربيع طرطو ر(أنظر الحاشية السابقة).

(٢٠) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، غير معروف التاريخ، جـ٢ نص٢٦٣ ٢٦٤ . وقد حققت الرسالة وشرحتها: د/ عائشة عبد الرحمن، رسالة الغفران، دار المعارف، ١٩٦٩ م.
محمد غنيمي هلال أن أبا العلاء المعري استقى رسالة الغفران من رحلة الحكيم الزرادشتي ارده ويراف( الأدب المقارن، القاهرة، ١٩٧٧ ، الطبعة الثالثة، ص ٢٤٤). وقد لخص الرحلة الدكتور/ طه ندا في كتابه « الأدب المقارن» كما يلي: تخيل هذا الحكيم أنه رحل إلى العالم الآخر واطلع هناك على أحوال أهل الفردوس وما يصيبهم من نعيم .. وعلى أحوال أهل الجحيم وما يلاقون من عذاب». (الأدب المقارن، بيروت ١٩٧٥، ص١٣٤).

المسلمين وأدبائهم، ولا ننسى الإشارة إلى أنها لم تتوقف عند حد الآداب الإسلامية بل تعدى تأثيرها حدود ذلك ليصل إلى الأدب الإيطالي، فقد ثبت بما لا يدع مجالا للشك أثرها في «الكوميديا الإلهية للشاعر الايطالي اليجرودانتي alegro dante (١٢٦٥- ١٣٢١)»[٢١].

وهكذا نجد القصة قد احتلت مكانا بارزا بين المدائح النبوية، ليس هذا وحسب بل أثارت قضايا فكرية هامة فشغل بها المفسرون والمحدثون وأرباب الفكر الإسلامي وحاول المتصوفة تطويعها لخدمة نظرياتهم أو الترويج لها. ولما انتقلت القصة إلى الأدب تناولها كل شاعر من خلال رؤيته ومنظوره الخاص، فإذا كان هذا حالها في الأدب العربي والفارسي فكيف هي في الشعر التركي؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه من خلال الموضوعات التالية:

(٢١) أثبت ذلك المستشرق الاسباني ميجيل آسين بالاثيوس asin palacios (١٨٧١ - ١٩٩٤)، حين نشضر عام ١٩١٩ مجلدًا كبيرًا في مدريد ين فيه كيف تأثر دانتي تأثرًا مباشرًا بحكاية الإسراء والمعراج، التي نمت بين المسلمين وزيد فيها كثيرًا بناء على أحاديث موضوعة...» ثم شرح ذلك المستشرق كيف أفاد دانتي من مصادر عربية صوفية أخرىمن أهمها الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ثم تلا هذاالبحث أبحاث أخرى أثبت من قاموا بها وجود مخطوطات عربية تناولت معراج الرسول صلى الله عليه وسلم وقد ترجمت إلى الأسبانية ثم الفرنسية واللاتينية، انظر: د/ محمد غنيمي هلال ، المصدر ، ص ١٥٣ - ١٥٤

## (أ) انتشار قصة الإسراء والمعراج بين الأتراك

يبدو أن انتشار القصة بين الأتراك في آسيا الوسطى يرجع إلى بدء انتشار الإسلام بينهم؛ ومما يدل على ذلك تلك الملحمة الشعبية التي راجت بين الأتراك القراخانيين والتي تروى سيرة عبد الكريم صاتوق بفراخان حاكمهم آنذاك(٢٢). فقد كانت الاسراء والمعراج إطارا للملحمة على النحو التالي:

«عندما أسرى بالرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى السماء، رأى بين أهل السماء رجلاً لا يعرفه، فاعتقد أنه أحد الأنبياء وتعجب من عدم علمه به، فسأل عنه، فقيل له: هذا ليس بروح نبي بل روح الرجل الذي قُدر أن ينشر الإسلام في بلاد الترك بعد وفاتك بثلاثة قرون؛ و لم يكن هذا الرجل سوى صاتوق بغراخان الذي سُرّ الرسول (صلى الله عليه وسلم) لمرآه، وكرّت الأيام وتوالت الدهور وعند تمام الثلاثة قرون رزق حاكم كاشغر (عاصمة القاراخانيين) بغلام بعد أن شب عن الطوق يلتقي بشيخ يلقنه الشهادتين ويشرح له أركان الدين الحنيف، فيرث حكم أبيه وهو على الإسلام فحارب أعداء الدين وتزوج وأعقب أربع بنات، وكانت أجملهن تدعى آلانور التي رأت قطرة تسقط من السماء فابتلعتها فإذا هي هدية من جبريل لتلد غلامًا سمته سيد آرسلان، الذي ورث عن جده الحكم وحمل عنه لواء الدعوة الإسلامية في بلاد الترك» (٢٣).

(٢٢) هو شخصية تاريخية، تحدث عنه ابن الأثير فقال: أنه نطق بالشهادتين عام ٣٠٨هـ، وفي عهده أسلمت أربعمائة ألف خيمه، (ابن الأثير، الكامل في التاريخ، جـ ٩، ص ٣٥)

(٢٣) باختصار عن: Pekolcay, Dr. Necla , Isalmi Türk Edebiyatı, Istanbul.

وقد نتساءل كيف نفذت القصة إلى ملاحم الترك في هذا الوقت المبكر، أي في القرن الرابع الهجري، بينما أقدم نص مكتوب وهو كتاب «قوتادغوبيليك»[٢٤] يرجع إلى القرن الخامس الهجري، والإجابة على هذا التساؤل تكمن في أن انتشار القصة بين أتراك خراسان وما رواء النهر، إنما يرجع إلى رواج كتب التفسير والحديث العربية والفارسية في تلك المنطقة، بل إن الأتراك والفرس كانوا يؤلفون ويقدمون انتاجهم الأدبي بالعربية. ولكن رواج الشعر العربي الصوفي من ناحية، وظهور النزعة القومية في اللغة من ناحية أخرى، والرغبة في تعليم كل فئات الترك من ناحية ثالثة، كل ذلك أدى إلى إنتاج نماذج الأدب التعليمي في أواخر القرن الخامس وأوائل السادس الهجريين وقد تصدرت قصة (الإسراء والمعراج) هذا النوع التعليمي من الأدب[٢٥].

فإذا وصلنا إلى القرن الثامن الهجري رأينا المزيد من الإنتاج الأدبي الديني، فيؤثر عنه السيرة النبوية المنظومة التي ظهرت بين الأتراك الشرقيين في آسيا الوسطى والتي كتبها ناصر الدين بن برهان الدين (المعروف بالرابكوزي) [٢٦]. وقد كانت نثرًا يتخلله الشعر، أما يوسف

(٢٤) وهو أقدم نص أدبي اكتشف حتى الآن، وقد اكتشفه المستشرق الروسي راد ولف ثم نشره عالم اللغويات التركي رشيد رحمي آرات عام ١٩٤٧، والكتاب يعد من المؤلفات الحكمية إذ يقدم النصائح الأخلاقية والدينية التي يمكن أن تحقق للإنسان السعادة في الدنيا والآخرة.

(٢٥) ينما يعدد عالم الدراسات التركية محمد فؤاد كوبريلي زاده (ت١٩٦٦م) خلفاء أحمد يسوي (ت٥٦٢) وهو قطب المتصوفة في التركستان، ذكر اسم سليمان باقيرغان (ت٥٨٢هـ)، وقال عنه أنه نظم قصة الاسراء والمعراج، ولمزيد من التفاصيل.
Köprülüzade Mehmet Fuad, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Ankara, 1976 3. bs., s.27-34

(٢٦) ولد في رباط اوغوزي من أعمال خراسان ، ويقال أنه أتم سيرته عام ٧١٠ هـ ن لمزيد من التفاصيل: PEKOLCAY, A.G.E., S.98-99

بن عمرو المعروف بـ (قاضي ضرير) (٢٧) فقد قدم سيرته المنظومة إلى أتراك الأناضول في الغرب.

أما النص الذي يدل على مدى انتشار قصة « الإسراء والمعراج» بين الأتراك فهو كتاب « معراج رسولنيك قابارغاني»(٢٨) الذي كتب بالتركية الجغطانية، والذي جاء في مقدمته ما يدل على تزايد الرغبة في معرفة قصة الإسراء والمعراج من ناحية، وعلى السعي وراء الهدف التعليمي من جهة أخرى.

« إن الكتاب ترجمة للكتاب المعروف باسم (نهج الفراديس) (٢٩)

---

(٢٧) ولد في أرضروم بالأناضول وعمل قاضيًا بها، وكف بصره فعرف بالقاضي الضرير، ويُروى عنه أنه كان يَوْم مجلس السلطان المملوكي علاء الدين علي( ٧٧٨ ت ٧٨٣ هـ ) سلطان مصر الذي كان يطلب منه أن يقص عليه السيرة النبوية التي نظمها، عن:
BANARLI, NIHAD SAMI, RESIMLI TURK EDEBIYATI TARHI, ISTANBUL, 1971,2.367

(٢٨) يُظن أنه يرجع إلى القرن الثامن الهجري، وقد اكتشفه المستشرق الفرنسي بافيه دي كورتيل ونشره عام ١٨٨٢م: DE COURTELLE, PAVET, MIRADJ-NAAMEH, PARIS, 1882

(٢٩) يسود الاعتقاد لدى بعض الباحثين أن هذا الكتاب، (أي نهج الفراديس) كتب بالتركية في الأصل: PEKOLCAY, A.G.E., 99-100. KARAHAN,Dr. Abdulkadır, İslami Rürk Edebiyatında Kırk Hadis,İstanbul, 1954,S.28

فقد ذكرت السيدة نجلاء بكاولجاي أن مؤلفه هو محمود بن علي الكردرلي المتوفي في مدينة( سراي) عام ٧٦٢ هـ . ولكن المقدمة التي ذكرناها آنفًا ألقت ظلالاً من الشك حول مؤلف الكتاب ولغته إذ كيف يكون الكتاب بالتركية ثم ترجم إليها؟! وقد ورد في دائرة المعارف الإسلامية (باللغة التركية) أن هذا الكتاب كتب في الأصل باللغة الفارسية A.I..III،S.296 وقد = ناقش محمد فؤاد كويريلي زاده هذه المسألة وأرجع نسب الملف إلى أتراك خوارزم نظرًا للقيد الذي جاء في كتاب مستفاد الاخبار « لشهاب الدين الرجاني( نشره مستشرق روسي عام ٨٨٥م ) والذي يفيد أن كتاب (نهج الفراديس) كان رائجًا بين ابناء القبيلة الذهبية. ولكنه يحسم الموقف بالنسبة للغة الكتاب. بل عاد يتساءل: ندري أكان الكتاب بالتركية ، أم أن ما بين أيدينا ترجمة لكتاب عربي يحمل نفس الأسم؟»
Köprülüzade, Mehmet Fuad, Türk Edebiyatı Tarihi, IST.,1984 3.BS.,293 -294,321

أما عالم اللغويات الدكتور / أحمد جعفر أو غلي فقد توصل إلى وجود كتابين يحملان اسما واحدا، ولكن أحدهما بالعربية والآخر بالتركية وقد بنى رايه على اختلاف حجم الكتابين، اي بين (معراجنامه) و(نهج الفراديس) الموجود وعلى العادة السائدة انذاك من تقليد أسماء الكتب الرائجة : انظر:
CAFEROGLU,Prf, Dr. Ahmed, Türk Dili Tarihi, IST. = =1984.3.BS.,.II.,S.113

وإذ نقدمه باللغة التركية نأمل أن تعمّ فائدته لتشمل الترك كافة»[٣٠]

وقد ضم هذا الكتاب بين دفتيه حديث «الإسراء والمعراج» عن رواية أنس بن مالك بالنص الذي جاء في صحيح البخاري، وبعد الحديث وشرحه شرع المترجم ينظم القصة شعرًا إلا أن هذا الشعر وصل إلينا مبتورًا[٣١].

= =ونحن نتفق مع هذا الرأي لا سيما اننا نستدل من مقدمة الكتاب سالف الذكر أن صاحب (نهج الفراديس) العربي الأصل اقتبس من «مشكاة المصابيح «للامام البغوي (أبو محمد الحسين بن مسعود محمد الفراء المتوفي ٥١٦ هـ)، بينما لم يرد ذكر هذا المرجع فيما أورده صاحب (نهج الفراديس) التركي الأصل من بين المراجع التي رجع إليها وذكرها كويريلي زاده. انظر: KOPRULUZADE, A.G.E ,S.294

(٣٠) معراجنامة، سبق ذكره ص ١.

(٣١) يبدا باستفتاح جبريل السماء الرابعة، ولا تتم القصة بعد ذلك وربما يرجع هذا البتر إلى المترجم نفسه،او إلى الناسخ.

## القصة في الشعر التركي العثماني:

من المعروف أن الشعر التركي العثماني نشأ في بيئة إسلامية في الأناضول، فكان من الطبيعي أن تكون قصص القرآن الكريم والسيرة النبوية في مقدمة مصادره(٣٢)، فلا مناص من أن تكون قصة الإسراء والمعراج مصدر وحي وإلهام للشعراء الترك، ولاسيما أن الشعر التركي بدأ بداية تعليمية فإذا أضفنا إلى ذلك ما كان يموج به الأناضول من طريق صوفية وأفكار باطنية(٣٣). أدركنا مدى إقبال الشعراء على هذه القصة نظمها. ومعالجتها من خلال فكرهم وفلسفاتهم، على أية حال إذا قلبنا صفحات الشعر التركي العثماني نجد القصة ترد في شكلين:

لأول: في أبيات ترد ضمن المدائح أو السيرة النبوية، وهي في هذا شكل تمثل فصلاً قائمًا بذاته، وقد انتقينا من هذا النوع ثلاثة نماذج:

١) «قصة المولد أو وسيلة النجاة» لسليمان جلبي(ت٨٢٥) (٣٤).

(٣٢) فصلنا ذلك في كتاب «الأدب التركي الإسلامي ، الرياض ١٤٠٧هـ، ص ٢٨-٤٣.

(٣٣) على سبيل المثال : عُرف شرق الأناضول معقلاً للخوارج واليزيديه أو عبدة الشيطان في عهد الأراتقة وقد ظلت بقاياهم إلى العهد العثماني (انظر:
TURAN, Prof. Dr.,Doğu Anadolu Türk Devletleri, IST. `1973. S.225

واقام محي الدين بن عربي سنوات طويلة في الأناضول وزرع نظرية وحدة الوجود به (د. احمد السعيد سليمان. في الدراسات الإسلامية والتركية، القاهرة، غير مذكور التاريخ ص١ كما نشر السهروردي فلسفته الإشراقية( توفي ٥٨٧٩ هـ) بالأناضول إبان الحكم السلجوقي، وعانى الأناضول من فتن الباطنية وأهمها فتنة بابا اسحق عام ٦٣٨ هـ، وقد وجد جلال الدين الرومي (توفى ٦٧٣ هـ) في الأناضول تربة خصبة لترويج أفكار الصوفية فهاجر إليه من بلخ، واقام به وجمع من المريدين حوله حتى توفى في قونيه، ثم جاء ابنه سلطان ولد وانشا الطريقة المولوية

(٣٤) ولد في بورصة وبها دُفن، و لم يُؤثر عنه من الشعر غير هذا المولد، وإليه ترجع شهرته. ولا شك أنه يعد أول من نظم قصة (المولد) في الشعر التركي، وقد ترجمت منظومته إلى عدة لغات، وترجمها الدكتور/ حسين مجيب المصري نظمًا ، لمزيد من التفاصيل عن الشاعر أو عن المولد انظر: د/ حسين مجيب المصري ، سبق ذكره.

٢) «محمدية» لمحمد بن بيجان صالح (المعروف يازيجي اوغلي) (ت ٨٥٧) [٣٥]

٣) «مجمع البحرين» لشمس الدين أحمد عارف السيواسي (ت١٠٠٦هـ).

الثاني: وهو نظام مستقل خاص بالمعراج وحده وعرف في الشعر التركي بالمعراجية[٣٦]، وقد وجدنا لهذا النوع نموذجًا واحدًا هو «معراجية» لإسماعيل حقي الاستانبولي (ت ١١٣٣٧هـ) [٣٧].

(٣٥) ولد في قرية من أعمال كليبولي اشب جزيرة في الجانب الأوروبي وتطل على مدخل بحر مرمرة)، وعُرف بحسن خطه وله لوحات خطية، وله سياحات صوفية في إيران، استقر به المقام في بلدته حيث توفى ودفن بها. من أشهر مؤلفاته: « أنوار العاشقين» التي ترجمها أخوه أحمد بيجان صالح، وروح الأنبياء، وعجائب المخلوقات، ودور مكنون ، وقد ذاعت منظومته المحمدية بين أتراك الأناضول والقرم والقازان، وظلت تدرس بالمعاهد العلمية والمدارس باعتبارها من النصوص الأدبية النموذجية شرحها اسماعيل حقي الاستانبولي (ت١١٣٧هـ) باسم «فرح الروح» ، انظر:
Banarlı , a.g.e., s. 488
وهدية العارفين في أسماء المؤلفين، جـ ١، ص ٢٢٠.

(٣٦) في حديثه المقتضب عن المعراجية ذكر الدكتور/ فاروق تيمور تاش « معراجية» لمن يُدعى غني زادة نادري، وقال عنه أنه من شعراء القرن السابع عشر الميلادي، إلا أننا لم نجد له ذكرًا في كتب التراجم أو البيلوجرافيا مثل : عثمانلي مؤلفري، أو كشف الظنون وهدية العارفين ، أنظر:
.Timurtaş Prof.Dr. Tarih İçinde Türk Edebiyatı, Ist
وقد عثرنا على «معراج المؤمن» ضمن ديوان سيد سيف الله افندي (قطب الطريقة الخلوتية) ولكن أشعاره لم تتعد النصح والإرشاد لسالكي الطريقة، وقد أراد الشاعر بمعراج المؤمن من سلوكه الطريقة الخلوتية حتى يعرج بروحه إلى الله.

(٣٧) ولد في آيدوس من أعمال أدرنه عام ١٦٥٣ م ، وبها حصل في علوم اللغة والمنطق والشريعة العقائد والتفسير وعلوم الحديث وحذق أنواع الخط التركي، وقد نشأ خلوتيا ورست قدمه في التصوف وله مؤلفات عديدة في التصوف، تدور في معظمها حول محور وحدة الوجود، ويردد فيها أفكار محيي الدين بن عربي، وقد توفى ١١٢٧هـ / ١٧٢٥م ، لمزيد من التفاصيل: د/احمد السعيد سليمان ن سبق ذكره، ص ١١٢ - ١١٣.

وسنحاول أن نتتبع وقائع القصة من خلال هذه النماذج موضحين الهدف من القصة عند كل شاعر، وأثر فكره وثقافته في معالجته للقصة، وأخيرًا نلقي الضوء على الخصائص الفنية لشعر كل منهم:

(أ) وقائع القصة من خلال الشعر التركي العثماني:

## ١) الاستهلال:

ومن الملاحظ أن الشعراء- سواء كانت القصة مستقلة أم ضمن أبيات المديح - يستهلون شعرهم في المعراج استهلال القصص[٣٨] . فيهيئون النفوس لتلقي هذه المعجزة. أو يدعون أولي الألباب للتدبر في معانيها التي يرونها من خلال منظورهم ورؤيتهم، سواء كانت صوفية أم غير صوفية، وإذا أمعنا النظر في هذه الاستهلالات نجد أن النزعة الصوفية تسودها، فها هو سليمات جلبي يستهل أبياته في المعراج بقوله:

«أقبل يا من احترق بنار العشق[٣٩] يا من يعتقد في نفسه عاشقًا للمحبوب، وأنصت إلى معراج ذلك السلطان[٤٠] وكأنك تراه رأي

---

(٣٨) من الطريف أن أمير الشعراء أحمد شوقي (ت ١٩٣٢م) بدأ شعره في المعراج بما انتهت إليه القصة وهو الخلاف الذي دب بين المسلمين حول قضايا الإسراء والمعراج، مثل قضية:
هل الإسراء كان بالروح أم بالجسد، أم بهما معًا، فيقول شوقي معبرًا عن هذه النهاية:

| | |
|---|---|
| يا أيها المسري به شرفا إلى | ما لا تنال الشمس والجوزاء |
| تساءلون وأنت أطهر هيكل | بالروح أم بالهيكل الإسراء. |

الشوقيات ، مطبعة مصر، غر معروف التاريخ ، جـ١ ، ص٢٧.

(٣٩) بعض المتصوفة يرى أن كلمة العشق غير ملائمة في هذا المقام ففيها مجاوزة للحد في المحبة، والحق تعالى لا يوصف بانه تجاوز الحد ومن ثم فلا يوصف العشق ... أنظر: الرسالة القشيرية، سبق ذكرها، جـ٢ ، ص ٦١٥.

(٤٠) أطلق المتصوفة الترك هذا اللقب عليه صلى الله عليه وسلم .

العيان، فلا تقف هكذا (ساكنا) ما دمت عاشقًا. بل احترق[٤١] «ففي هذه الأبيات التي تعد مقدمة للقصة يكشف الشاعر عن هدفه: فهو دعوة للحب الإلهي المقترن بالفناء، كما يمكن أن نستشف رؤيته للقصة باعتبارها لقاء المحبين[٤٢]، ولا غرابة في ذلك فقد أشرنا من قبل أن الحب الإلهي هو غاية الغايات عند الصوفية، لذلك جعل الصوفية الرسول سلطان العاشقين ومن ثم فهو أولى الخلائق بهذا اللقاء[٤٣]..

ويوجه صاحب المحمدية نداءه إلى عاشق الحضرة:

« أن أنظر في صنع الله ما دام الله قد منحك العين وعين البصيرة[٤٤]، فهلا ذرفت ما في مآقيك دمًا، لو كان ثمة من دم، وهلا أطلقت من (كبدك) صيحة (الله)، عجبًا ألم تدر أن الأفلاك احدودبت (من فرط

---

(٤١) الحرق هو أواسط التجليات الجاذبة إلى الفناء التي أوائلها البرق وأواخرها الطمس في الذات، عن: كمال الدين عبد الرازق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٠٥٩ أما نص الابيات:

كل أمدي أي عشق أو دينه يا لجي — كندوني معشوقة عاشق صانيجي

دكله اول معراجي أول شاهك عيان — عاشقيسك عشق اودنيه طورمه يان

سلميان جلبي، مولد شريف مطبعة عثمان ١٣١١هـ ، ص ١٣.

(٤٢) وفي هذا يقول شوقي:

والرسل دون العرش لم يؤذن لهم — حاشا لغيرك موعد ولقاء

(الشوقيات : نفس الوضع )

(٤٣) وقد جاء في المواهب اللدنية: لما كان صلى الله عليه وسلم ثمرة شجرة الكون، ودرة صدفة الوجود وسر معنى كلمة (كن)، لم يكن بد من عرض هذه الثمرة، بين مثمرها. (المواهب اللدنية، سبق ذكره ص ١١٦)

وهو عندهم الانسان الكامل: لأنه إذا كان الإنسان هوآخر التنزلات، وثمرة شجرة الكون، وكان الملائكة هم فاكهة هذه الشجرة، فإن محمدًا صلى الله عليه وسلم هو زبدة هذه الفاكهة».

(د. أحمد السعيد سليمان، سبق ذكره، ص ١١٠)

(٤٤) والبصيرة عند المتصوفة هي قوة للقلب منورة،وهي بمثابة البصر للنفس، ونورها مستمد من نور اصطلاحات الصوفية ، سبق ذكره، ص ٣٧.

الحب الإلهي) وسالت من عيون الأرض دموع، سُمّيت أنهارًا. ماذا تقول في الرياض والخمائل، عليك بالخروج إلى المروج لتشق الجيوب وتصيح (الله) إلى وقت السحر(٤٥).

أطلب البقاء فهذا العالم فان، فيم النفع من إضافة الفناء إلى الفناء(٤٦) ويدعو صاحب «مجمع البحرين» سامعيه أن ينصتوا إلى معراج سيد الآنام، لأنه سيعرض مناهجه وطريقته.

أما إسماعيل حقي فهو يلجأ إلى عناصر الطبيعة والطيور منها بصفة خاصة فيدعوها أن تشاركه السرور بهذا المعراج فيقول للبلبل:

«تعالى يا بلبل الروضة والصفاء، يا فراشة روض الصفاء(٤٧). ثم يدعو القمْري المجذوب والببغاء المدّاح(٤٨).

(٤٥) ورد في شرح الشيخ اسماعيل حقي لهذا البيت، : المقصود بالثوب هنا هو التخلص من علائق الدنيا، والمروج أو الشواطئ، هي مكان الخلوة، فالشاعر يطلب من السالك أن يفعل كما تفعل الرياض والورود في الخمائل فهي دائمة التسبيح لله، وتظل تذكر الله حتى وقت السحر (اسماعيل حقي، فرح الروح، غير معروف المكان ١٢٥٠ هـ، ١٤٥).

(٤٦) الا أي عاشق حضرت لظر قيل نه قيلور الله

بصيرت كوزيله كوزله جو ويرمشدر بصر الله

كوزكده وارمي قات قالي نيجون دوكميه سن آني — نيجون ويرميه سن جاني نيجون ديمز جكر الله

بوكلدي بلى الافلاك عجب وارميدر ادراكك — يرك كوزلري ياشندن آقوب ديرلر صولر الله

للدرسن باغ وكزارلري جو ايدر باغ وكل زاري — يقالرده يقالر جاك ايدوب دي تا سحر الله

جو يوقدر بو فنا ملكك بقاسي سن بقا استه — فنادن ارك استه قوما سون هيج اثر الله

حمد بيجان صالح، محمديه، ص٩٦.

(٤٧) كل رو أي بلبل باغ وصفا — ناله بروانه كلستان صفا

(٤٨) لهذه لطيور دلالات خاصة عند الصوفية؛ فهي عند فريد الدين العطار النيسابوري (ت. ٦٢٧هـ) تمثل المريدين فالبلبل هو الولهان النشوان الثمل بخمرة العشق والفراشة هي التي تقبل على نار العشق فتحترق وتذوب حينا وتعود لتجمع إخوانها أحيانا والقمرية رقيقة ولكنها دائمة النواح إذ لم تتخلص بعد من حوت النفس، أما الببغاء ففمه مملوء بالسكر دائما وهو خضر الطيور، أنظر فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة وتعليق د/ بديع محمد جمعة، القاهرة، ١٩٧٥ ولشاعرنا، أي إسماعيل حقي، أبيات تشبه الأبيات السابقة يقول فيها» الا أي بلبل دل باغ وحدتدن خبر سويله يتر بوعالم فلك ايجره كثرتدن خبر سويله» وترجمتها: «ألا أقبل يا بلبل القلب وحدثنا عن حديقة الوحدة، وحدثنا عن الكثرة في هذا العالم»

بعد هذا الاستهلال يبدأ كل شاعر من هؤلاء سرد القصة ومنهم من أجاد التخلص أو التمهيد مثل إسماعيل حقي الذي انتقل إلى الغرض بما يتناسب والاستهلال، فصوّر دعوة الحق لرسوله على هذا النحو: « لما بلغ به الشوق مَبْلغه، وبدا محمدٍ لائقا بالدعوة إلى المعراج، زُفت إليه البشرى ذات ليلة، وهبط إليه جبريل الأمين قادمًا من الحضرة»(٤٩) بينما لم يكن صاحب «المحمدية» موفقًا في هذا التخلص، إذ انتقل بصورة مفاجئة من التعبير عن الوجد الصوفي، والتلظي بنار العشق الإلهي إلى النقل عن الأخبار والآثار، ومن الأسلوب المفعم بالصورِ البيانية إلى الأسلوب التقريري، إذ يقول:

«ورد في الأثر والخبر وفيما نقله الصحابة الصادقون، أن الرسول صعد إلى المعراج مُؤيدًا بنصر من الله، ومنهم من يقول أن المعراج كان بعد الرسالة بعام، وآخرون يقولون بعد عام ونصف أنصت إلى ما أمر به الله»(٥٠).

## ٢) مكان وزمان الإسراء:

لم ينس شعراء التركية. وهم أصحاب هدف تعليمي - أن يبدأوا القصة بتحديد الزمان الذي بدأ فيه الرحلة، والمكان الذي صعد منه المصطفى إلى مسراه.

---

(٤٩) عشق ايجنده جونكه فائق اولدي أول — دعوت معراجه لايق أولدي أول
ايرودي مزده بركيجه ناكاهدن — كلدي جبريل أمين دركاهدن

(٥٠) خبرده اولمشدر درست نقل أيجره اصحابدن
كه معراجه رسول الله جيقوب ويردي ظفر الله
رسالت جونكيم ايرشدي بس اندنصكره برييلدنديدلر بربحق ييلدن ايشت نيجه ايدر الله (المحمديه ص ٩٧)

**فيبدأ سليمان جلبي بأسلوب التأكيد بقوله:**

ومن المحقق أنها كانت ليلة الاثنين[٥١]، وكأنها ليلة القدر، كان سلطان السعادة عالي الشأن بمنزل أم هانئ آنذاك»[٥٢] ويأخذ محمد يازيجي أوغلي برواية أخرى في هذا الشأن[٥٣] فيقول في أسلوب تقريري على لسانه، (صلى الله عليه وسلم): وكنت مضطجعا في الحطيم، ونظرت فإذا جبريل قد جاء، ولكن الوقت عشاء»، فقال لي: الله يقرئك السلام ويأمرك بالسفر[٥٤]

**٣) بين الله وجبريل:**

تعتمد القصة عند سليمان جلبي، ومن لف لفه من الشعراء الترك، على أسلوب الحوار، وهم إذ يفعلون ذلك، يعتمدون على ما صح من الأخبار تارة، وعلى كتب السيرة تارة أخرى، وتارة ثالثة يلجأون إلى مخيلتهم فيأتون بما لم يرد في هذه أو تلك، ومن النوع الأخير هذا الحوار

---

(٥١) من الأرجح أن في هذا التحديد إشارة إلى ما يعتبره الصوفية من أن يوم الاثنين هو يوم التعيين الثاني أي تعيين الصفات لأن يوم الاحد هو يوم تعيين الذات، ويدللون على ذلك بأنه (صلى اله عليه وسلم) ولد ليلة الاثنين. ولكن هذا لا ينفي وجود رواية تقول بأنه أسرى به ( صلى الله عليه وسلم ) ليله الاثنين. (انظر معراج ابن عباس، ص٣)

(٥٢) بردوشنبه كيجه سي تحقيق خبر ليله قدر ا ل كيجه مكر
أول همايون بخت أول قدر يوجه          ام هاني اوينه واردي كيجه
(نفسه، ص ١٣)

(٥٣) الرواية التي أخذ بها سليمان حلبي لم تختلف عما جاء في (تفسير الطبري، جـ٢، ص ١٥) وسيرة ابن هشام ، جـ ٢، ص ٣٢) أما صاحب المحمديه فقد نقل الحديث نقلا عن البخاري الذي جاء فيه « بينما أنا في الحطيم وربما قال في الحجر مضطجعًا إذ تأتي....» الحديث: (انظر صحيح البخاري، باب حديث الاسراء والمعراج، جـ٢، ص ٣٢٧)

(٥٤) خبر ويردي رسول الله كه يا تمشدم حرمده بن
جطيمده اضطجاع ايدوب ايرشدردي نظر الله
عشاده ايردي جبرائيل سلام ايركتوري اللهدن
سني الل اوقور ديدي بيورمشدر سفر الله

الذي تخيل سليمان جلبي أنه دار بين الله (سبحانه وتعالى) وجبريل قبل هبوطه لدعوة صاحب المعراج، وقدّ عبر فيه عن شوقه لرؤية حبيبه محمد (صلى الله عليه وسلم) [٥٥]. وعن رغبته تعالى في أن يُرى محمد العرش:

«عندما كان صاحب الوجه الطاهر هناك (في منزل أم هاني) قال الحق لجبريل: اذهب إلى الجنة يا جبريل واحضر منها تاجًا مرصعًا وحُلّة[٥٦] وحزامًا وبُراقًا جميلاً، ثم انطلق إلى حبيبي ليركب البراق ويوافيني فيراني ويمتع ناظريه بعرشي[٥٧].

## ٤) بين جبريل والبراق

لم يحفل الشعراء العرب كثيرًا بأمر البراق[٥٨]. ولكن شعراء التركية فصّلوا في أمرها تفصيلاً يدعو للتساؤل عن سر هذا الاهتمام؛ وأول من

---

(٥٥) يُعَرّف الصوفية هذا النوع من الشوق بأنه اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب وعلى قدر المحبة يكون الشوق .. وفي معناه انشدوا:

ما يرجع الطرف عنه عند رؤيته ... حتى يعود إليه الطرف مشتاقا

( الرسالة القشيرية، سبق ذكره، جـ٢، ص ٦٢٦/٦٢٧)

وأرجعه ابن عربي إلى الرغبة في الاتحاد وإزالة الأغيار من الطريق ، وفي هذا يقول:

يحن الحبيب إلى رؤيتي ... وإني إليه أشد حنينــــًا

وتهفو النفوس ويأبى القضا ... فاشكو الأنين ويشكو الأنينا

محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، بيروت، بغر مذكور التاريخ جـ ١، ص ٢١٦)

(٥٦) لم يرد في الاخبار أي ذكر لمثل هذا التاج أو الحلة، ويرجّح أن سليمان جلبي اعتمد على المصادر الفارسية مثل دلائل النبوة الذي جاء فيه: «وألبسوه حلة من نور ووضعوا على رأسه المباركة عمامة من نور، ويقال أن هذه العمامة قد لفقت من أجله ( صلى الله عليه وسلم) قبل ولادة آدم بثمانية الف عام....» (والكتاب فارسي الأصل لمعين الدين محمد الفراشي المعروف بملا مسكين (المتوفي ٨٥٤) ترجمه إلى التركية محمد بن محمد المعروف بـ (التي بارمق، المتوفي ١٠٠٣هـ)، أنظر: دلائل نبوت محمدي وشمائل فتوت أحمدي، غير معروف مكان الطبع، ١٢٥٧ ، ص ٣٠٨) وعن المؤلف والمترجم انظر كشف الظنون جـ٢، ص ١٢٧٣.

(٥٧) آنده ليكن ناگهان اول يوزي آق ... جنته وار ديدي جبرائيله حق

بر مرصع تاج بر حله كمر ... هم دخي آل بر براقي معتبر

اول حبيبه ايلت بنسون آني ... عرشمي سير أيلون كورسون بني

(نفس الموضع)

(٥٨) على سبيل المثال لم يزد شوقي على قوله:

جبت السموات أو ما فوقهن بهم ... على منورة درية اللجم

ركوبه لك من عزو من شرف ... لا في الجياد ولا في الأنيق الرسم

( الشوقيات ، جـ١ ، ص ٢٤٧)

يطالعنا بهذا الاهتمام هو سلميان جلبي، الذي أفاد من مصادره المحلية عن المعراج؛ فجعل لهذه البراق قصة في داخل القصة الرئيسية للمعراج، وروى عن هذه البراق أنها كانت عاشقة له(صلى الله عليه وسلم) منذ أربعين ألف عام، أي أنها كانت تحبه قبل وجوده على الأرض(٥٩). على أية حال كانت هذه هي الصورة التي رسمها الشاعر للبراق:

«ولما انطلق جبريل إلى الجنة، رأى هناك أربعين ألف براق ترعى وترتع (وكان اسم أحمد منقوشًا على جباهها، بشكل واضح وظاهر للعيان)(٦٠)، ولكن من بينهم واحدة تبكي وكانت عازفة عن الطعام والشراب، خائرة القوى، تجري دموعها كأنها نهر (جيحون)، يقطع الألم نياط قلبها، فسألها جبريل: لم بكاؤك، وأي حزن هذا الذي يكوي كبدك؟ فيم وقوفك هكذا متألمة، ورفاقك يرتعن ويأكلن ويشربن، ماذا بك؟ فقالت:

يا أمين؛ منذ أربعين ألف سنة وأنا عاشقة، أيتفق العشق مع الطعام والشراب، مذ سمعت أذناي اسمه وأنا لا أعرف يميني من يساري(٦١).

---

(٥٩) في ذلك إشارة إلى ما يعتقده المتصوفة من أن الله خلق نور محمد ثم انتقل هذا النور إلى جبين آدم ومنه إلى ظهر حواء، ثم خلق الله هذا الكون من أجل محمد، أنظر: دكتور/ حسين مجيب المصري ، المولد الشريف، ص ٨٢ - ٨٧.

(٦٠) **جمله سينك دخي آلتنده آي يار نام أحمد نقش أولنمش آشكار**
( المولد، مخطوطة رقم ٣٠٥٢، بجامعة القاهرة، قز ١٦ب)

(٦١) لم يخرج في ذلك عما جاء في « دلال نبوت محمدي»:
جاء جبريل إلى الجنة فرأى في روضة الطيور أربعين ألف براق، كُتب على جبين كل منها اسم أحمد ولكن جرح المحبة كان ينزف من إحداها ... فجاءها جبريل وسألها عن حالها، فقالت: سمعت اسم محمد، هذا الاسم الشريف الطاهر، منذ أربعين ألف سنة، ومنذ ذلك الوقت وأنا أحمل قيد قدري، وأعاني من شدة الوجد، فعفت نفسي الطعام والشراب، ولما رأى جبريل جراح المحبة في قلبها اختارها من بين أخواتها» (دلائل نبوت محمدي، سبق ذكره، ص ٣٠٧) وهكذا نرى أن الشاعر نقل عن هذه النصوص نقلاً حرفيًا.

منذ قالوا: يا محمد وتردد صداه (في الآفاق) تقطعت نياط قلبي، منذ ذلك الوقت وأنا لا أعلم من أكون، فقد أصبحت عاشقة لصاحب الاسم، وذاب شحمي وقلبي، لقد عشقته أذني قبل أن تراه(عيني)، وضاقت الجنة بي من فرط وجدي، وأصبحت لا أنفك عن النواح ليل نهار، قد يبدو على (في الظاهر) أنني أعيش في الجنة، أما حقيقة الأمر (في الباطن) (٦٢) فإنني أتلظى بنار العذاب»(٦٣)

وهكذا روى الشاعر قصة البراق في حوار يدور بينها و جبريل الذي يَعدُها في نهاية القصة بأنها ستلتقي وحبيبها في التو واللحظة بناء على أمر من الله سبحانه وتعالى: «أيتها البراق، لقد أمر الله بتحقيق أملك، فلن يكون هناك فراق بعد ذلك فمن كان به من الحب اثر، لا بد ملاق محبوبة يومًا، هلمي كي أرسلك إلى محبوبك، حتى تداوي جراح قلبكِ(٦٤). ولم يزد صاحب «المحمدية» على ما وصفتها به النصوص» فهي دون

(٦٢) والبراق هنا تتحدث لغة الصوفية أيضا، فهي تعاني آلام الشوق والمحبة، حتى لم تعد تشعر بما هي فيه من نعيم، وهذه الالام مكتومة في داخلها، اما النعيم الذي في الظاهر فهي عنه بعيدة وإن كانت تعيش فيه.

(٦٣) ايجلرندن بر براق آغلر قني　　يمز ايجمز قالمامش هيج طاقتي
كوزلرندن ياشي جيحون ايلمش　　جكريني درديله خون ايلمش
باقي يولداشلك ييوب ايجوب كزر　　سن أيكيلر سن ذي جانك نه سزر
ديدي قرق بيك ييل در ركيم يا امين　　عشقدرر بكا يلك ايجمك همين
تاكهان بر آن اشتدي قولاغم　　اولزماالدن بيلمزم صاغم وصولم
يا محمد ديو بن جاغر ديدلر　　برصدا برله يوركلر دلديلر
أولزماالدن بلمزم كيم نولمشم　　اول آدك اسينه عاشق اولمشم
يوركم ايجنده اريدي يا غم　　عشاق اولدي كورمدن وقولاغم
جنتي باشمه عشقي طار ايدر　　اشمي ليل ونهار اوش زار ايدر
كرجه ظاهر جنت ايجرد طوررم　　معنيده نارك عذابن كوررم المولد،
النسخة المطبوعة، ص ١٤)

(٦٤) جبرائيل ايدر براقه أي براق　　ويردى حق مقصوديني قيلمه فراق
كميده كم عشقك نشاني واردر　　عاقبت معشوقه آني ايركورر
كلبرو معشوقنه ايركوره يم　　يورك زخمنه مرهم اوره يم (نفس الموضع)

البغل»[٦٥] أما صاحب «مجمع البحرين»فيصورها مفعمة الشوق: «إذا انتقل شوق الراكب إلى المركوب حتى كانت تطوى كل مكان تراه[٦٦] والجدير بالذكر أن هذه الصورة نقلها الشاعر عن صاحب المحمدية. ولكنها في «المحمدية» أبلغ تعبيرًا وأكثر تجسيدًا للحركة:

« ما يصل بصرها إلى موضع حتى تكون وطأته قدماها، »[٦٧]

على أية حال يمكن أن نرجع اهتمام الشعراء الترك بالبراق إلى أمرين:

**أولهما:** التعبير عن حب جميع الكائنات للرسول وهو حبيب الله، كما ذكرنا آنفا

**ثانيهما:** وجه الشبه بين البراق والحصان الذي له مكانة خاصة في نفوس الترك وأساطيرهم[٦٨]

## ٥) بين جبريل والرسول (صلى الله عليه وسلم):

(قال جبريل: يا أحمد، أتأذن لي بالدخول؟ (هل أنا من المبشرين بالدخول إليك)[٦٩] الحق يقرئك السلام يا مصطفى، حتى يصفو

---

(٦٥) «كه شولقدرديكم بوبي قتردن هيئتي كوتاه» ( المحمدية، ص ٩٧)

(٦٦) راكبك شوقي أيروب مركوبه تا نه يرى كورسه اكا بصردي تا
(شمس الدين السيواسي مجمع البحرين)

(٦٧) نه يره كم كوزي ايرسه ، بصاردي آيغن آنده (المحمدية ن ص ٩٧)

(٦٨) وقد بدا ذلك واضحًا في تقديس الترك للحصان وإحاطته بهالة من القداسة في ملاحمهم الشعبية مثل ملحمة (كوراوغلي) التي صورت الحصان وكانه من جنس البشر، أنظر:
PROF.R. AHMED ELS AID SOLIMAN, QUELQUES SURVIV-ANCES PAFENNES POPULAIRE DE TURQUES MUSUL-MANS, IBID.

(٦٩) ديدي يا أحمد أجازت وارصيدر ايجرو كيرمكه بشارت وارميدر)
(نفس المخطوطة، ق ١٧)

خاطرك المبارك، قال لي: فليأت حتى أستضيفه فيراني ويتمتع ناظراه برؤية عرشي»[٧٠] ولا ينسى جبريل في هذا الموقف أن يبلغ محمد(صلى الله عليه وسلم) بلغة المتصوفة، أن العرش والفرش والسدرة والكون والأفلاك التسعة[٧١]. كلهم يريدون رؤية طلعتك، ويأملون أن يعفروا الوجوه بتراب قدميك»[٧٢] ثم يواصل جبريل حديثه للرسول (صلى الله عليه وسلم) واعدًا إياه بما سيراه في معراجه ثم يصل إلى بيت القصيد أو الهدف من الدعوة إلى المعراج: «في هذه الليلة ستتجلى لك أسرار الحق، بل سترى بنفسك وجه الحق» عندئذ« هب المصطفى من مكانه، ووضع التاج على رأسه، إنه صاحب عالم الصفاء، ارتدى الحلة وتمنطق بالحزام، فسحب جبرائيل البراق وتقدم أمامه فكان له خير دليل»[٧٣].
والشاعر في ذلك يجري مجرى الصوفية الذين يرون في دعوة جبريل هذه، دعوة للاتحاد بالذات الإلهية[٧٤]. ويردد صاحب «مجمع البحرين»

---

(٧٠) حق سلام ايتدي سكا يا مصطفا كيم مبارك خاطرك بولسون صفا
ديديكم تلسون قونقلرم آني عرشمي سير ايلسون كورسون بني
(النسخة المطبوعة، ص ١٤)

(٧١) الأفلاك التسعة، عندهم : فلك القمر-عطارد والزهرة والشمس والمريخ والمشترى وزحل وهذه هي الأفلاك الثوابت، ثم فلك الأفلاك وهو العرش الاعظم، ثم الكواكب المتعقلة به.

(٧٢) دائم اسر حضرتمدن هرملك عرش فرش سدره جرخ نه لك
جمله سي يوزني كورمك ديلر آياغينه يوزلرك سورمك ديلر (هي نفس المخطوطة، نفس الوضع)

(٧٣) بوكيجه ظاهر أولور اسرار حق كوستر يسردر سكا ديداري حق
طوردي يرندن هماندم مصطفى قودي تاجي باشنه اول برصفا
جكدي اول دمده براقي جبرائيل وكنه دوشدي اكا اولدي دليل (نفسه، ص ١٤ - ١٥)

(٧٤) نقل عنهم صاحب المواهب اللدنية:» وافاه على فراشه نائما فقال له: قم يا نائم ن فقد هُيئت لك الغنائم، قال يا جبريل إلى أين؟ قال: يا محمد ارفع الاين من البين، انما أنا رسول القدم. (المواهب اللادنية، جـ٢، ص ١٦) ولكن ما ورد في الصحيح من الاخبار كما جاء عن ابن عباس:
ان جبريل قال: يا حبيب الحق ويا سيد الخلق، قال : فقلت يا أخي جبريل أوحى نزل أم وعد حضر، ام امر حدث؟ قال: يا حبيي قم البس ثيابك وسّكن قلبك فإنك في هذه الليلة تناجي ربك الذي لا تأخذه سنة ولا نوم.
(معراج ابن عباس، ص ٤)

نفس المعاني، بل ويستخدم نفس الصور التي رسمها سلميان جلبي من قبل فيقول:«وفي يوم من الأيام(٧٥) جاء الرسول الجليل، وحمل سلام. الحق إلى صاحب الطلعة الجميلة، وقال: أبشر أيها الرسول المحترم، فقد دعاك إلى عرشه رب الأمم، فهو يريد أن يُطْلعَك على أسراره، وتعرف جنته وناره، وأهل الفلك ما انفكوا يطلبون نورك من الحق، والعرش الأعلى يرجو أن تكتحل عيناه بتراب قدميك(٧٦). أما صاحب «المحمدية» فهو يواصل الرواية التي التزم بها، فيذكر أمر قيام جبريل بشق صدر الرسول صلى الله عليه وسلم حتى سُرته إلى آخر هذه الرواية التي رواها البخاري في صحيحه(٧٧)

## ٦) بين محمد (صلى الله عليه وسلم) والبراق:

فصل كُتّاب السيرة بعض أئمة الحديث في أمر شموس البراق (أي

---

(٧٥) لم يشأ الشاعر أن يذكر تحديدًا لوقت المعراج كما فعل سليمان حلبي الذي آثر الرواية القائلة بأنه يوم الاثنين، أو كما قال محمد يا زيجي أوغلي بأنه بعد البعثة بعام أو عام ونصف، والشاعر في ذلك ينهج منهج من يقولون بتعدد المعاريج والذين يرون أن المعراج الجسماني حدث مرة واحدة ولكن المعراج الروحاني حدث أكثر من مرة. فهو إنما يعني العروج الروحاني ويؤيد ما ذهبنا إليه أن الهدف عنده هو الوصول إلى العرش الأعلى أي عالم المعنى الذي يتضمن الفوقية المطلقة.

(٧٦) بردم ايردي أكا أول بيك جليل — ايركورد حقك سلامين أول جميل
ديدي شاد أول أي رسول محترم — عرشه دعوت ايدر رب الأمم
هم ديلر وافق قيله اسرارنه — ايره علملك جنتينه نارنه
ذات حقدن دائما أهل فلك — طلعت نوربي ايرلر ديلك
هم رجا ايتمكده در عرشي علا — خاك نعلندن ايده كحل جلا .

(٧٧) دوتوب بس صدرمي ياردي كه تا كوبكمه ايردي جقردي يركم درحال دخي دكله نلر اول شاه (المحمدية، نفس الموضع) وقد جاء في الحديث : وأنا بمكة فنزل جبريل ففرج صدري ثم غسله بماء زمزم (الحديث: صحصح البخاري، ج ١، ص ٧٣)

خَزْنها)[٧٨] حيث اقترب منها الرسول (صلى الله عليه وسلم) ليمتطيها، وانكب المتصوفة على هذا الحدث محاولين تفسيره من وجهة نظرهم، ورغم ذلك لم يهتم شعراء العربية بهذا الحدث،ويتفق في ذلك معهم من شعراء التركية سليمان جلبي، أما صاحب «المحمدية» فقد ذكر الواقعة بأسلوبه التقريري المعتاد؛ فقال على لسان الرسول (صلى الله عليه وسلم): «ولما أردت ركوبها جفلت و لم تقر، فقال لها جبريل: اهدئي وكفّي عن ذلك فقد جاء إليك صاحب الجاه» [٧٩].

## ٧) رحلة الإسراء إلى الأقصى:

وقد كانت من دلائل الإعجاز في أمر الإسراء والمعراج، ففيها أُلغيت قيود الزمان والمكان وهذا ما عبر عنه غالبية الشعراء، فقال سليمان جلبي معبرًا عن هذه الحقيقة. «ما بين طرفة عين وانتباهتها، كان الرسول (سلطان الحرم) قد خطا إلى القدس ودخلها» [٨٠] واختزل اسماعيل حقي

(٧٨) ورد في سيرة ابن هشام نقلاً عن ابن اسحق برواية قتادة: «أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: لما دنوت منه لأركبه شَمس فوضع جبريل يده على معرفته، ثم قال: لا تستحي يا براق مما تصنع، فو الله ما رَكبك عبد الله قبل محمد أكرم عليه منه قال: فاستحيا وارفض عرفا» (سيرة ابن هشام، جـ٢، ص ٣٣)، يروى تل ذلك ابن عباس في حديث المعراج. فالبراق اضطرت كما تضطرب السمكة في الشبكة . (معراج ابن عباس سبق ذكره ص ٤) أما عن محاولات تفسير سلوك البراق هذا فنذكر منها على سبيل المثال ما جاء في «المواهب اللدنية»:«يحتمل أن يكون استصعابه تيهاً وزهوًا بركوبه صلى الله عليه وسلم» (نفسه، جـ٢. ص١٨) ويعرض صاحب « الروض الألف»الروايات المتعددة في هذا الشأن (نفسه، ص ٢٤٥) أما صاحب «دلائل النبوة» فيتعدى حدود كل ذلك إذ يجعل البراق ترفض أن يمتطيها محمد صلى الله عليه وسلم) قبل ان يعاهدها بألا يركب غيرها يوم القيامة إن شاء الله(نفسه، ص ٣٠٩) ولا شك أن هذه الرواية جاءت من منطلق الحب الصوفي وهو ما فتئت البراق تعبر عنه طوال القصة.

(٧٩) جو بنمك استدم آكا جكندي اولمدي ساكن ديدي جبرائيل طور كه ايردي سكا عالي جاه ( المحمدية، ص ٩٧)

(٨٠) طرفه عين ايجره اول شاه حرم كلدي قدسه ايردي وبصدي قدم (سليمان جلبي، نفسه، ص١٥)

وصف هذا الاعجاز بقوله: «رحل من مكة بلا عير، فوصل الأقصى حيث صلى ركعتين»[٨١] أما صاحب المحمدية فقد وصف سرعة البراق بقوله «ما أن ترسل نظرها إلى المكان حتى تكون قد وطأته بقدميها» ثم يتابع التفاصيل وينقل ما ورد من الأخبار في هذا الشأن على لسانه (صلى الله عليه وسلم) من أنه أخبر عن إحدى القوافل في وادي التنعيم. وأنه سمع صوتا يدعوه لأن ينكص على عقبيه، وآخر يدعوه لأن يلتفت يُمنة وثالث لأن يلتفت يسرة، ثم قص ذلك على جبريل بعد وصولهما المسجد الأقصى فعرف منه أن ذلك لم يكن سوى هواتف شيطانية، لو كان اتبعها لكانت عاقبة أمته وبالا. والشاعر إذ يسرد تلك الأخبار لم يزد على أنه نظم النصوص انظمًا لا يبتعد كثيرًا عن لغة النثر[٨٢].

## ٨) الصلاة في المسجد الأقصى:

ومن الثابت في الأخبار أن الرسول وجد الأنبياء في استقباله في المسجد الأقصى، فصلى بهم إمامًا، ويفسر البعض هذه الإمامة بأنها «إقرار مبين بان الإسلام هو كلمة الله الأخيرة إلى خلقه»[٨٣]، وقد تغنى الشعراء الترك

---

(٨١) مكه دن ايردي بي قافله قيلدي آنده ايكي ركعت نافله
(اسماعيل حقي، نفسه، ق ٢٣٣ ب)

(٨٢) نه يره كوزي ايرسه بصاردي آيغن آنده كيدركن بر ندا ايردي صاغمدن سويدي ناكاه
كه دونكل يا محمد دير سوزينه اوعدم كيتدم صولمدن كيرو بر اواز كر دونكل ديدي ناكاه
كلوركن بر ندا ايردي صاغمدن بس نهادندر اول ديدي الحمد لله كم كتورمدي زوال الله
اكر طوررسه ايدك امت اولوردي اهل دنيا هب ولي لطف ايتدي ايركوردي بونلاره خوش خصال الله (المحمدية، ٩٧-٩٨)

(٨٣) محمد الغزالي، فقه السيرة القاهرة ١٩٦٠ ص ١٣٨

بهذا المعنى[٨٤]، فقال سلميان جلبي: «اصطفت أرواح الأنبياء فأكرموا وأعزوا المصطفى، ثم مضى خير الآنام إلى المحراب فكان لأرواح الأنبياء أمام، وصلى بهم ركعتين في المسجد الأقصى، هكذا كان أمر الله»[٨٥]، وقال مثله « صاحب مجمع البحرين» ولكنه أضاف إلى ذلك أن الأنبياء أشاروا على المصطفى أن يؤمهم[٨٦] أما صاحب «المحمدية»، فلم يدع كبيرة ولا صغيرة وردت في الأخبار الخاصة بهذه المرحلة إلا وذكرها في شعره، لذا فقد زاد على شعر سليمان جلبي ما رواه (صلى الله عليه وسلم) من أن جبريل قدم إليه كأسين: أحدهما خمر والآخر لبن صاف رائق يشبه الزلال، فاختار اللبن، فقال له جبريل: لو كنت اخترت الخمر لأصبحت أمتك من العصاة، ولظلت في الضلالة. لا تغادرها أبدا»[٨٧].

## ٩) العروج إلى السماء:

ذكرنا أن العروج في اللغة يعني الصعود، وقد جاء في سيرة ابن هشام، عن ابن اسحق عن أبي سعيد الخدري أن رسول الله (صلى الله

(٨٤) بالغ البوصيري في التعبير عن هذا المعنى بقوله: وقدمتك جميع الأنبياء بها: والرسل تقديم مخدوم على خدم فوصف النقاد هذا البيت بأن مجاف للذوق، إذ لا ينبغي أن يكون تقديم محمد علي على حساب غيره من الرسل والأنبياء، نظر: د/ زكي مبارك: المدائح النبوية، ص ٢١٠، د/أحمد الحوفي، الإسلام في شعر شوقي:

صلى وراك منهم كل ذي خطر ومن يفز بحبيب الله يأتمم

(٨٥) انبيا ارواحي قارشو كلديلر مصطفى يه عزت اكرام قيلديلر
بس كجوب محرابه اول خير لا نام انبيا ارواحنه اولدي امام
ايكي ركعت قيلدي اقصاده نماز اوينه امر ايتمش ايدي اول نياز
(سليمان حلبي، نفسه، ص ١٥)

(٨٦) بعده الده اقامت ايتديلر بس صلات ايجون اشارت قيلديلر
بس امامت ايلدي آنده رسول انبيا ارواحنه اقصاده اول
(مجمع البحرين، ص ١٤)

(٨٧) برنده خمر وار ايدي برنده سود ايدي آنك مروق صافي قالمشدي يتشدردي زلال الله
ديدي بس أكا بجرائيل ايكيسندن بريني ايجكل كه قيلدي خاص فيضندن سكا جون اتصال الله
بس آلدم بن سود ايجدم ديد بكا أكه خوش واردك بوليسر أمتك اسلام وبريسر در وصال الله
اكر خمر ايجسه ك امت اوليسردي قمو عاصي ضلالتده اوليسردي قلوردي انفصال الله
(المحمدية، ص ٩٨)

عليه وسلم) قال:«لما فرغت مما كان في بيت المقدس أُتي بالمعراج، ولم أر شيئًا قط أحسن منه، وهو الذي يُمدّ إلى ميتكم إذا حضر، فصعد بي صاحبي فيه حتى انتهي بي إلى باب من أبواب السماء يقال له «باب الحفظة»(٨٨)، ولم تختلف بقية الروايات عن هذا المعنى كثيرًا، ولم يفصّل المادحون العرب في هذا الأمر أيضًا(٨٩).

ولكن شعراء التركية ـ كدأبهم ـ فصّلوا في العروج، بدء من الوسيلة ألتي عرج بها(صلى الله عليه وسلم) فوصفها صحب المحمدية كما جاءت في السيرة بقوله: وهناك أحضروا له المعراج حتى يصعد به إلى السماء ذلك النور الوهاج (محمد) ذلك المعراج الذي تصعد به كل الأرواح حين تغادر الأبدان هذا العالم»(٩٠). فإذا انتقلنا على سليمان حلبي ومن لف لفه من أصحاب «المولد» نجدهم قد جسموا هذا المعراج وأرادوا تقريبه للأذهان فجعلوه سلمًا من نور يهبط من السماء، وربما كانوا متأثرين في ذلك بالأساطير التركية القديمة (٩١). مهما يكن من أمر فقد وصف

---

(٨٨) سيرة ابن هشام ، ج ٢ ، ص ٢٣٧.

(٨٩) قال البوصيري في بردته:

وأنت تخترق السبع الطباق بهم    في موكب كنت فيه صاحب العَلَمِ،

وقال شوقي في نهج البردة:

حتى بلغت سماء لا يطار لها    على جناحولا يسعى على قدم

(الشوقيات ، جـ ١ ، ص )

(٩٠) كتورديلر ديدي اول يرده معراج    كم آغا كولكلره أول نور وهاج

بو أول معراجديكم جمله ارواح    بوعادلمدن كيديجك قيوب اشباح

(المحمدية ، ٩٩).

(٩١) ترددت في الأساطير التركية القديمة صورة النور الذي يهبط من السماء ليكون سببا في إعجاز كوني على الأرض ففي أسطورة (اوغوز قاغان) المأثورة عد دولة الهون(القرن الثالث قبل الميلاد الثاني الميلادي) نرى النور، وقد هبط من السماء على شجرة؛ فتخرج منها فتاة يتزوج منها زعيم الترك أوغوز وينجب ثلاثة أبناء هم: الشمس والقمر والنجوم، ونري نورًا آخر في نفس الأسطورة يهبط من السماء، وينفرج عنه ذئب سماوي اللون يرشد الاتراك النازحين إلى طريق الخلاص، وفي أسطورة (الهجرة)التي أثرت عن دولة الاويغور(٧٤٥-٨٤٠م) نري النور السماوي يهبط من السماء فيغطي شجرة كانت تتوسط نهرين بعد عدة شهور(هي أشهر الحمل) انشق جذع الشجرة عن خمسة أطفال يرضعون أصابعهم وسموا بأبناء النور المقدس،لخصنا هذه الاساطير عن:
Kabaklı, Ahmed , Türk edebiyatı Tarihi, İst.1973, c.II.,s.7,s.26

سليمان جلبي وسيلة العروج بقوله:

«رأوا سلما هو نسيج من نور، انطلق منه (الرسول) إلى السماء، في تلك الليلة طاف بالسماء بلا توقف، حتى شاهد كل الأفلاك واطلع على شتى الحكم الإلهية وأخيرا وصل حيث سدرة المنتهى»(٩٢)

وقد لاحظنا أن سلميان جلبي اختصر الرحلة التي اخترق من خلالها الرسول السموات السبع، أما صاحب المحمدية فقد التزم - كعادته - بما جاء في النصوص، إذ يقول «انظر ماذا يقول المحدّثون، وافهم كل ما قال الرسول»(٩٣). ثم يمضي متتبعًا موكب المعراج ودليله جبريل في كل سماء حيث يستفتح جبريل أهل السماء، فيسألونه: من معك؟ فيقول: محمد: فيقولون أو قد بُعث؟ فيقول: نعم(٩٤).

ومن الطريف أن صاحب «معراجنامه» الجغطائي قد بالغ في التمثيل حين صور هذا الموقف فجعل أهل السماء مثل أهل الأرض وجعل ليلهم كليل الأرض ونهارها. إذ يقول على لسان الرسول: «كان جبريل دليلي، وطرق الباب قائلا: افتحوا فجاء الجواب: من بالباب؟ من ذا الذي يطرق الباب في هذا الوقت المتأخر من الليل(٩٥) وقد تابع صاحب المعراجنامة

---

(٩٢) كوردیلر نوردن اورلمش نردبان نردباندن مكر كوكه اولدي راون
اول كيجه طورمدي جولان ايلدي شويله كيم افلاكي سيران اولدي
هريرلدن درلو حكمت كوردي اول تا كه واردي سدره يه ايرشدي اول (نفسه، النسخة المطبوعة، ص ١٥)

(٩٣) محدثلر نه ديدي دكله بوده رسول الله نديرسه آكله بولده (محمدية، ص ٩٩)

(٩٤) ناقش صاحب كتاب «الروض الأنف» هذه المسألة، واستبعد ان يكون الملائكة غير عليمين ببعثة محمد، لذا فهو يفسرها بأنهم يسألون: هل بُعث ليعرج به إلى السماء؟ (انظر «الروض الأنف، سبق ذكره، ص ٢٤٥).

(٩٥) بس اوكمجه وارد جبرائيل همين قابوي قققد اجك دَدي همين
بس جواب كلد دديكم كمدرر بويله كج وقت قبوده كيمدرر (معراجنامه، سبق ذكره، ص ٥٥)

أيضا الموكب - إذ يخترق السماوات السبع، وجاء بتفاصيل لم ترد في الأخبار الصحيحة مثل هذه الصورة التي رسمها لعزرائيل ملك الموت:

«رأيت هناكَ مَلَكًا على كرسي وقد شمل نوره كل الفلك، لا يلتفت لأحد فهو مهيب عظيم، تعلو هامته حتى تلمس العرش وقدماه تمتدان إلى ما تحت الأرض، وضع الأرض أمامه وكأنها طبق، وكل الناس أمامه وكأنهم في آنية من خزف أمامه لوح كبير. لا يحول ناظريه عنه»(٩٦) ومهما يكن من أمر، فلا ضير على الشاعر أن يلتمس من الأسباب ما يساعده على تقريب الصورة الشعرية من ذهن المتلقي، ما دام لم يخرج عن الخط الرئيسي للوقائع.

## ١٠) عند سدرة المنتهى:

ورد في أخبار المعراج التي رواها ابن عباس أن الموكب عندما وصل إلى هذه المرحلة «تخلف جبريل، فقال، له محمد: يا أخي جبريل أفي هذا المكان يفارق الخليل خليله، والأخ أخاه؟.. فنادى جبريل: يعزّ علي أن أتخلف عنك (...) ما منا إلا وله مقام معلوم، ولو أن أحدا منا تجاوز مقامه لاحترق بالنور»(٩٧) ، وقد توقف معظم الشعراء المتصوفة من الأتراك عند هذه الحادثة، لعدة اعتبارات:

---

(٩٦) كوردم آنده كورسي اوزره برملك — اوردي نوريله طولمش فلك
كمسه بقمز يوزنه شويله كم — قاتي هيبلتو جلالتلو عظيم
باشي تاعرشه دكين وارمشي يقين — هم ايقلاري دخي زير زمين
جمله ير اوكنده بر طابق كبي — بركشي اوكنده بر جانَق كبي
هم اوكنده بر اولو لوح واردرر — دايما او لوحه باقر كوز ارر ( نفس ص ٥٧)

(٩٧) معراج ابن عباس ، سبق ذكره ، ص ٢٤ ، وقد ورد نفس البحث في المواهب اللدنية سبق ذكره ص ٣٥.

(١) بيان مرتبة الرسول التي تفوق منزلة الملائكة.
(٢) الإشارة إلى أن الله خلق الخلق والأكوان جميعًا من أجل محمد.
(٣) توضيح المعنى الصوفي لسدرة المنتهى التي يرونها: البرزخية الكبرى التي ينتهي إليها سير الكل وأعمالهم وعلومهم، وهي نهاية المراتب الاسمائية التي لا تعلوها مرتبة»[٩٨].
(٤) الرمز لجبريل بالعقل الذي يحول دون السالك والوصول إلى مرتبة التجلي.

عالج سليمان جلبي كل هذه المعاني بأسلوبه التمثيلي المعتاد، فأجرى حوارًا بين جبريل والرسول (صلى الله عليه وسلم) فقال:«هنا حد جبريل منذ الأزل (منذ خلقت الأفلاك التسعة)، لذا وقف جبريل عند منزلته فورًا، فقال له النبي: ماذا أصنع، وأنا لا أعرف هذه الدروب؟ فأنا غريب هنا، أين أذهب؟. فرد جبريل: أيها الحبيب، لا تخال نفسك غريبًا هنا، وقد خُلقت الأفلاك التسعة[٩٩] من أجلك، وكذا الأنس والجان، والحور والملائكة الجنان، هنا تنتهي رحلتي، فلا علم لي بما وراء ذلك، هكذا أمرني الله (ذو الجلال)، لن أطير أكثر من ذلك وإلا فعاقبتي وبال، ولو خطوت قيد أنملة إلى الأمام لاحترق جسمي كله»[١٠٠].

---

(٩٨) اصطلاحات الصوفية، سبق ذكره ص ١٠٠.
(٩٩) عن الأفلاك التسعة (انظر ص من هذا البحث)
(١٠٠) جبرائيلك طوراغيدر اول مقام — نه فلك تا كيم طوتاليدن نظام
بيلمزم بو بوللري بن نيده يم — كم غريبم بو نده قنده كيده يم
جبرائيل ديدي رسوله اي حبيب — صنمه غيل بويرده سن سني غريب
سنك ايچون يراولدي نه فلك — انى وجن وحور جنت هم ملك
بو نده ختم اولدي بنم سيرنكهم — ما وراسندن دخي يوق آكهم
بكا بويله امر ايدوب ذو الجلال — آجمه يم بن بوندن اوته بر وبال
(المولد، نفسه، ص ١٥)
ومن الجدير بالذكر أن بعض الصوفية، مثل جلال الدين الرومي قطب التصوف المعروف بـ (مولانا المتوفي ٦٢٨ هـ)، قد جعل من توقف جبريل عند السدرة رمزًا للعقل الذي يعقل السالك إلى الطريق فيمنعه من الاحتراق والفناء، وقد استعمل جلال الدين الرومي هذا الرمز في قصة «مكر الارانب» فمثّل بقول جبريل عند سدرة المنتهى:«يا أحمد لو أنني خطوت خطوة أخرى فسوف احترق»، جلال الدين الرومي مثنوي جلال الدين ترجمة دكتور محمد عبد السلام كفافي، بيروت، ١٩٦٦، جـ ١، ص١٧٤. ويقصد الشاعر من وراء هذا الرمز أن ينصح مريديه بألا يفعلوا ما فعل جبريل.

وهكذا نرى الشاعر وقد عبّر عن منزلة محمد وقد فاقت منزلة جبريل، كما عبّر عن الفكرة الصوفية التي طالما يرددها الصوفية وهي أن الله خلق الأكوان من أجل محمد ويدّعون أن ثمة حديثًا قدسيًا يقول (لولاك لولاك ما خلقت الأفلاك)(١٠١) ويتتبع صاحب «المحمدية» الأخبار المتواترة فيصف ما رآه الرسول (صلى الله عليه وسلم) عند السدرة:

«لما وصل إلى السدرة جاءه بساط من الذهب، وقالوا (أي المحدّثون) أن نور الحضرة غطى السدرة كلها(١٠٢)، ثم جاءوا بالرفرف الأخضر بسطوه تحت قدميه، وكما تقول الأخبار أن هذا الرفرف يغطي الآفاق، وعندما صعد به هذه المرة رأى جبريل، وقد فتح أجنحته الستمائة وبسطها إلى أعلى، لقد رأى جبريل في جمال الملائكة مرتين(١٠٣) فقط، فقد كان يراه من قبل في صورة البشر، ثم أراد من جبريل أن يرافقه، ولكنه قال لن استطيع التجاوز ولو بمقدار أنمله(١٠٤). أما سدرة المنتهى

(١٠١) لمزيد من التفاصيل ، أنظر : دكتور أحمد السعيد سليمان، سبق ذكره، ص ١٢.
(١٠٢) في هذا إشارة إلى تفسير الآية الكريمة : « إذ يغشى السدرة ما يغشى»
(١٠٣) يروى في كتب السيرة أنه رآه مرة أخرى في أوائل البعثة فغشي عليه وطلب من الله أن يأتي في صورة البشر
(١٠٤) جو ايردي سدره يه اول شاه برآلتوتدن دوشك كلدي ديديلر نور حضرتدي كم اورتدي سدره بي كلا
جو جقدي االنك اوستنه بو كز جبرائيلي كوردي كه التي يوز قناديني آجوب عرض ايلمش يالا
ملك جسمنده جبريلي بوكوردي ايكي كز انجق مكر كم ظاهر ايلوردي بشر شكلنده از بالا
جو كتمك ديلدي آندن ديدي يس جبرائيل آكا كه بر برمق بن اشبوندن تجاوز قلمزم اصلا (المحمدية، ص ١٠٠)
يقول اسماعيل حقي في شرح البيت الأخير:
«وجبريل هنا هو العقل والسدرة هي الدماغ، ومثلما يكون العقل مقره الدماغ ن فجبريل مقره السدرة»
(فرح الروح ، سبق ذكره ، ص ١٥٦)

بمعنى البرزخية الكبرى التي يتخلص فيها السالك من ربق المادة، وعالم الأبدان فقد عبّر عنها الشيخ إسماعيل حقي بقوله: «ورأى جبريل قد توقف هناك، فقال له: استودعك الله، لتبق أنت هنا حتى لا ترهق نفسك، وسلكت أنا سبيلي إلى عالم اللاهوت، ثم اختفى صاحب الوجه الحسن عن العيون، وكأن الأرواح التي كانت تسكن جسد العالم قد غابت عن عالم التركيب، وأصبح البدن روحًا محضرة من عالم التجلي، ولما كان الرسول محترقًا بعشقه(١٠٥). أغرقه الحق في لجة من نور»(١٠٦) وهكذا نرى الشعراء ينتقون من التفاصيل ما يتلاءم وأفكارهم وأهدافهم، فلم يبتعد شعراء التركية عن هدفهم الصوفي التعليمي.

### ١١) لقاء الله ورسوله:

وهو ختام الرحلة أو الفصل الأخير من القصة كما صاغها الشعراء والمدّاحون، ومهما اختلف المحدثون والمفسرون حول تفاصيل هذا اللقاء، مثل الخلاف حول كيفية رؤيته (صلى الله عليه وسلم) ربه(١٠٧)، أو

---

(١٠٥) فصّلنا معنى الاحتراق بالعشق عند الصوفية، انظر ص ١٤ من هذا البحث.

(١٠٦) كوردي قالدي آنده جبريل سني ديدي اللهه اصمارلدم سني سكا
عالم لا هوته يوم دوشدي بكا بونده قال سن زحمت اولسون
آندن أول خوب اولدي كوزلردن نهان جان ايدي كويا كه دَرْ جسم جهان
غائب أولدي عالم تركيبدن روح محضر اولدي تجليدن بدن
جون رسول اولمشدي عشقيله حريق بحر نوره حق آني قليدي غريق
(معراجنامه، سبق ذكره ق٢٣٣، ب ٢٣٤،)

(١٠٧) اختلف العلماء حول الرؤية من حيث هي رؤية عين أم رؤية منام ومن ثم هو اسراء بالروح أم الجسد؟ أم بهما معا؟ وهل هو إسراء واحد أم عدة .إسراءات، لمزيد من التفاصيل حول هذه الخلافات: أنظر (المواهب اللدنية، ص ٢ - ٤)
ويرجع هذا الخلاف إلى أن بعض المحدثين مثل ابن عباس صّرح بالرؤية « (انظر معراج ابن عباس ص ٢٩ - ٣٢)، (تفسير ابن كثير، جـ٤، ص ٢٤٨). ولم يرد في البخاري من الاحاديث ما يصّرح بالرؤية (صحيح البخاري، جـ ٢، ٢١٥) ولكن روى عن عائشة رضي الله عنها قولها: «من زعم أن محمد قد رأى ربه فقد أعظم، ولكن قد رأى جبريل» كذلك روى عن أبي ذر الغفاري (رضي الله عنه) أنه قال: لما سئل الرسول عن ذلك أجاب «نور آنّي أراه» (صحيح مسلم، إيمان ٢٩١).

مخاطبته، فهم متفقون على «رؤيته ربه (سبحانه)، وبدنوه منه (سبحانه) على الوجه اللائق»[108] ومهما يكن من أمر الخلاف، فقد أفسح الطريق أمام الشعراء ليحلّقوا خيالهم حول كل رأي، كما أن تعدد الروايات جعل كل شاعر ينتقي الرواية التي تلائم رؤيته ومفهومه للمعراج.

فإذا حاولنا استجلاء ما عالجه الشعراء من معان في هذا الصدد، نجدها تدور حول المحاور الآتية:

(١) كيفية الرؤية ودلالاتها.

(٢) حكمته (تعالى) في هذا اللقاء.

(٣) تفسير أصحاب وحدة الوجود لهذا اللقاء.

### ١) كيفية الرؤية والمخاطبة:

وأول ما يطالعنا في هذا الصدد هو اختلاف المحدّثين حول كيفية الرؤية و المخاطبة، وقد عالج الشعراء هذه القضية، كلّ من خلال وجهة نظره، فنرى سليمان جلبي يؤثر الإجمال دون التفصيل ويتحدث بلسان الإجماع قائلا:

«تكلم الله مع المصطفى، ما في ذلك من ريب، ولكنه كلام بلا حروف أو لفظ أو صوت»[109] فهو لا يتطرق إلى أي خلاف بعكس صاحب المحمدية الذي بدأ حديثه بدعوة طالبي التحقيق أن يدققوا في الأمر معه.

---

(١٠٨) عبد الحليم محمود، ص١٢٥ وفي هذا المعنى يقول القشيري مفسرا قوله تعالى «ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى»: هذا الدي رقاه إلى ما رقاه ، ولقاءه بما لقاه، وادناه حيث لا دنو قبله ولا بعده، وأخذه عنده حيث ما كان بينهما من السر:» ( القشيري، لطائف الإشارات، تحقيق دكتور إبراهيم بسيوني، القاهرة، ١٩٧١، جـ ٦، ص ٤٩ - ٥٠).

(١٠٩) بي حروف ولفظ وصوت أول بادشاهمصطفى يه سويلدي بي اشتباه (المولد، نفسه ، ص ١٥)

«يا طالب التحقيق اسمع فإننا سندقق في الأمر، وإذا وفقنا الله سنجمع بين التحقيق والتدقيق، ثم يدلي الشاعر بدلوه في القضية بأسلوبه التقريري المعتاد:

« والصحيح أنه لم ير الله بعيني رأسه، بل رآه بعيني فؤاده كما يقول القرآن(١١٠) ثم يفصل قائلا: « نعم نظر بعينيه ولكن نظرته كانت إلى قلبه فرأى الله بعيني قلبه وفؤاده(١١١) « لقد قال شيخ العرب النواوي(١١٢) بأن هذا الأمر محل خلاف ولكننا سنحاول الإنصاف في الأمر»(١١٣).

ثم يتعرض الشاعر لهذا الخلاف بقوله:

«لما قال ابن عباس أن محمدًا رأى ربه، قالت عائشة: حاشا لله أن يكون بعينيه قد رآه» ثم يذكر الشاعر رأيه بقوله: «الحقيقة أن ابن عباس أخطأ القول»(١١٤)، وهو بذلك يتفق مع الرأي القائل بأن النور المطلق -

---

(١١٠) ألا أى طالب تحقيق اشيكم ايده لم تدقيق
اكر الله ويره توفيق بيان ايدرز إجمالا
صحيح بودركم اللهي كه باش كوزيله كورمدي
كوكل كوزي ايله كوردي بودر قرآنده تنزيلا

(١١١) كوزيله بقدي قلبنه فؤادينه نظر قيلدي
يسس اندن كوردي اللهي كوكل كوزي ايله إلا

(١١٢) هو الشيخ أبو الحسن النواوي ولد بالشام وتوفى بها عام ٦٧٦هـ.

(١١٣) ولي شيخ عربكم أول نواويدر بيورمشدر محل اختلاف اولسه كركم ايده وز عدلا
ومن الواضح أن في قول الشاعر إشارة إلى الآية الكريمة: «ما كذب الفؤاد ما رأى» (النجم: ١١)

(١١٤) جو ديدي ابن عباسكم محمد كوردي الهي
دمش عايشه حاشا كوزيله كورمدي كلا
ديدي جون اختلاف اولدي بس ايتدك بوسوزي ترجيح
كه حقدر ابن عباسك سوزنده يوقدر اصلا
(المحمدية، ص ١٠١)

أي الذات الإلهية ـ لا يرى بالعين المجردة[115].

## ٢) الحكمة الإلهية من اللقاء:

فإذا ما انتقلنا إلى الهدف من اللقاء، كما صوره هؤلاء الشعراء، نجده بصفة عامة ـ يتفق في ذلك الترك والعرب[116]ـ هو رغبة الحق سبحانه وتعالى في رؤية محبوبه ومصطفاه وفي ذلك يقول سلميان جلبي:

---

(١١٥) قال الشيخ اسماعيل حقي في شرحه لهذا الأبيات:
« روى عن ابي ذر أنه سأل الرسول (صلى الله عليه وسلم) هل رأيت ربك فقال: نور أني أراه) وهذا يعني أن النور المجرد لا يمكن رؤيته بالعين، لأن الرؤية وقف على ما يسقط من النور على لظواهر (الأشياء)، ويؤيد ذلك بقوله تعالى» الله نورُ السموات والأرض مَثَلُ نُورِه (النور: ٣٥) فالظواهر هي الضياء (الأشعة ) والحق هو النور المطلق، فأصله (نورٌ على نور).
(فرح الروح، ص ١٦٤)
ولكن الشيخ يعارض هذا الرأي وهو في نظره رأي (أصحاب الرسوم) ثم يؤكد أنه أي الرسول صلى الله عليه وسلم رأى ربه ببصره لما فيه صلى الله عليه وسلم من شفافية روحانية وشرح ذلك بقوله:
«من قال أنه ، صلى الله عليه وسلم) رآه ببصره وجعل قوله هذا أصح و (أصحاب هذا الرأي) هم علماء الحقيقة .. ووجه(هذا القول) أن الجسم وإن كان متقيدًا بالقيود إلا أنه ينسلخ عند الرؤية عن كيفيات تلك القيود فيحصل له الرؤية البصرية، كما في رؤية غيره( تعالى )وإلا لا تشتبه الرؤيتان، وأظن أن رؤيته عليه السلام لربه أتم وأكمل من رؤية القلب بمنزلة الرؤية البصرية في المعاينة وذلك خاص به (صلى الله عليه وسلم) ولذلك عُرج بجسده الشريف» (اسماعيل حقي، مقالات اسماعيل حقي، ديوان اسماعيل حقي، استانبول، ١٢٨٨ هـ، ص ٢٩)
وكم كان البرزنجي محقًا حين جمع هذه الآراء في بيت واحد بقوله:
وهناك كلمة وشاهد ذاته بالقلب والعينين والأذهان ( الشاهد المنجي، سبق ذكره، ص ١٤)

(١١٦) تغنى شوقي بهذا المعنى في همزيته فقال:

أنت الجمال بها وأنت المجتلي — والكف والمرآة والحسناء
الله هيأ من حظيرة قدسه — نزلا لذاتك لم يَجُز علاء

وقد وُصف شعره هنا، بانه صورة ذات سبحات صوفية ومبالغة في الوصف الجسدي، وتشبيه الرسول بالحسناء التي بيدها مرآه، هو تشبيه لا يناسب هذا المقام» (د. أحمد الحوفي، الاسلام في شعر شوقي، سبق ذكره، ص ١١٣) والواقع أن شوقي ربما يكون متأثرًا بالرموز الصوفية ـ وهي سائدة بين كل من نظم المدائح ـ فاستخدم المرآة رمزًا صوفيًا لتجلي الذات الإلهية أو وحدة الوجود كما نرى لدى غالبية الشعراء الذين عالجوا هذا الرمز انظر ص ٤٩ من هذا البحث.

« قال (الله) له: أنا محبوبك ومرادك، أنا معبودك الذي أحببته بكل روحك، أنا كل ما تطلبه ليل نهار، ماذا في كوني اتطلع لرؤية جمالك، تعالى يا حبيبي فأنا لك عاشق وقد جعلت الخلائق لك عبيدًا[١١٧].

وقد تطور هذا المعنى عند صاحب «مجمع البحرين» ليصبح تعبيرًا عن الحب الإلهي المفضي إلى فناء الصفات والرسوم، إذ يقول:

«ولما زالت الأغيار[١١٨]، خاطبه الحبيب قائلا: أدنُ مني[١١٩]:« لم أدعك حتى الآن يا أحمدي، رغم اشتياقي لك، لأني كنت انتظر حتى يكتمل بناء المحبة[١٢٠]، فلا توفر في اللقاء أشواق الأغيار»[١٢١] .

ويجعل شاعر «المحمدية» الهدف من اللقاء أن الله أراد أن يعرض جماله على الرسول صلى الله عليه وسلم) إذ يقول:
« لما وصل عند هذا المقام تجلّى له الله، ورفع الحجاب ليعرض عليه

---

(١١٧) بي حروف ولفظ وصوت أول پادشاه — مصطفى يه سويلدي بي اشتباه
ديدي كيم محبوب ومطلوبك بنم — سوديكك جانله معبودك بنم
كيجه كوندوز طورميوب استديكك — نوله كيم كورسم جمالك ديديكك
كل حبيبم سكا عاشق اولمشم — جمله خلقى سكا بنده قيلمشم (المولد، نفس النسخة، ص ١٥)

(١١٨) تُستعمل في الشعر الوصفي كلمة (الأغيار) أو الماسوي) للدلالة على الصفات الواجب فناؤها (او الاسم والرسم).

(١١٩) وهو نص الخطاب الوارد في حديث رواه ابن عباس: «فنوديت: يا أحمد أدنُ مني، فقلت: إلهي وسيدي ومولاي أنت السلام ، ومنك السلام». ( معراج ابن عباسن سبق ذكره ص ٢٩).

(١٢٠) يشير الشاعر إلى ترقي المدارج التي تؤهل السالك لمرحلة البقاء بالله.

(١٢١) جون آراده قالمدي اغيار يار ادن مني دن خطابي اولدي يار
كرجه مشتاقم سكا أي احمدم — شمديه دك ليك دعوت ايتمدم
تابناي عشق اوله أستوار — كم خلل ويرميه هراغيار خار (مجمع البحرين ، ص ١٥)

جماله(١٢٢)، وهكذا قال الفضلاء(١٢٣)

وقد تحدثت الأخبار عن ثمرات هذا اللقاء، فقد كان من ثماره، طبقًا لهذه الأخبار: « تخفيف الفرائض على الأمة المحمدية «وقد أشار سليمان جلبي لهذا بصور إجمالية، دون الخوض في التفاصيل:

«قال المصطفى، أيها الرب الرحيم، يا غافر الذنب يا وهاب، يا كريم، أي مصير ينتظر أمتي الضعيفة؟ وأي طريق أمامهم للوصول إلى حضرتك، وأعمالهم كلها عصيان دائم، أخاف أن تكون جهنم نهايتهم، يا إلهي كل ما اطلبه منك أن تقبل أمتي(في حضرتك)»(١٢٤) عندئذ يَرُدُّ عليه سبحانه وتعالى، بلسان حال العاشق الذي اصطفى حبيبه دون سائر الخلق(١٢٥)، بل وخلق الأكوان جميعًا من أجله(١٢٦):

---

(١٢٢) في ذلك إشارة إل تجلّي الذات أيضًا، حيث تفني الصفات. والواقع أن ما جاء في حديث ابن عباس لا يختلف عن هذا المعنى كثيرًا، إذ قال (عليه الصلاة والسلام): « ثم قلت يا إلهي وسيدي ومولاي غشي بصري نورك وبهاؤك وجلالك فقال الله تعالى: صفني يا محمد، فقلت سبحانك لا يصفك الواصفون ولا يحدك العارفون، ولا تحتويك الظنون وأنت الله الحي القيوم». (معراج ابن عباس، ص ٣١ - ٣٢)

(١٢٣) جون أيردي بومقامة أول تجلي ايلدي الله
حجابن رفع ايدوب اكا جمالن عرض ايدر فضلا
(المحمدية ، ص ١٠١)

(١٢٤) مصطفى ديدي أي يا رب الرحيم أي خطا بوش عطاسي جوق كريم
اول ضعيف امتلرك حالي نوله حضرته نيجه اونلر يول بوله
كيجه كوندوز ايشلري عصيان قمو قورقارم كه يرلري اوله طمو
يا الهي حضرتندن حاجتم بودر كيم اوله مقبول امتم (المولد، نفس النسخة، ص ١٦)

(١٢٥) جاء في حديث ابن عباس عن المعراج ان الله تعالى قال للرسول صلى الله عليه وسلم: « إن كنت خلقت آدم بيدي فقد خلقته من طين وخلقتك من نور وجهي، وإن كنت اتخذت إبراهيم خليلاً فقد اتخذتك حبيبًا والحبيب أفضل من الخليل، وإن كنت كلمت موسى تكليمًا فقد كلمته من وراء حجاب، وقد كلمتك على بساط القرب بغير حجاب» (معراج ابن عباس، ص ٣٣)

(١٢٦) أشرنا إلى الحقيقة المحمدية من قبل ، انظر من ص ١٥ من هذا البحث.

«جاء النداء من الحق تعالى: يا محمد لقد منحتك ما طلبت، لقد وهبتك أمتك وجعلت جنتي من نصيبهم». ثم يعبّر الحق(سبحانه) عن علو مكانة الطالب وضآلة شأن المطلوب بقوله: «ولكن ما هذا الذي طلبت يا حبيبي؟! أتطلب المنّة من أجل حفنة من الطين، بينما أنا حبيبك وقد خلقت العالمين من أجلك»(١٢٧).

ويلتزم محمد يازيجي أوغلى في «المحمدية» بما جاء في الأخبار حول هذه المسألة وما دار بين الرسول وموسى عليهما السلام بشأن تخفيف الصلاة، فيقول:

« قال لما عدت إلى الأرض(١٢٨) التقيت بموسى هناك، فقال لي: ماذا فرض الله عليك، قلت خمسين صلاة، فقال لا طاقة لأمتك بها، لن تتحمل صلاة خمسين وقتا..»(١٢٩) وهكذا يمضي صاحب المحمدية في سرد ما قالته الأحاديث، إلى أن يصل التخفيف إلى خمس صلوات كما جاء في الحديث الذي رواه البخاري(١٣٠).

---

(١٢٧) حق تعاليدن ايرشدي برندا — يا محمد بن سكا قيلدم عطا
امتني سكا ويردم اي حبيب — جنتمي انلره قيلدم نصيب
أي جيبم نلىر اول كيم ديلدك — بر آوج طبراغة منت ايلدك
بن سكا عاشق اوليجق أي لطيف — سنك اولمز مي دو عالم شريف
(المولد، نفس الطبعة، ص)

(١٢٨) يقصد السماء الدنيا حيث يوجد الأنبياء، كما جاء في القصة.

(١٢٩) بيوردي جونكة دوندم ير يوزينه — ايرشدم آنده موسانك اوزينه
ديدي ربك نه امر ايتدي سكا فرض — ديدم اللي نماز ايتدي بكا فرض
ديدكم امتك قوت تيورمز — بو اللي وقته. هيج طاقت كتورمز
(المحمدية، ص ١٠٣)

(١٣٠) جاء في هذا الحديث: (أن الرسول صلى الله عليه وسلم) لما سأله موسى عما فرضه الله عليه قال: فرض خمسين صلاة، فقال له فارجع إلى ربك فإن أمتك لا تطيق ذلك (وظل الرسول صلى الله عليه وسلم يراجع ربه عدة مرات إلى أن صارت خمسًا) (صحيح البخاري، جـ١ ، ص٧٤)

**٣) تفسير أصحاب وحدة الوجود لهذا اللقاء:**

وتعد هذه النظرية من أهم النظريات التي روجها الصوفية في أوائل القرن الثالث الهجري، فقد ظهرت في البداية في شكل آراء كلامية تراشقها المعتزلة الشيعة والباطنية، ثم جاء محي الدين بن عربي فوضع لهذه الآراء قواعدها وقوانينها، أي أن النظرية اكتملت على يديه[١٣١] ورغم ما في هذه النظرية من شطط وتجاوز حدود العقيدة[١٣٢] فقد لاقت رواجًا كبيرًا في عهده ومن بعده، وخاصة في الأناضول، وربما لم يجد ابن عربي احتفاءً، واهتمامًا في أي من الآداب الإسلامية بقدر ما رأى في الأدب التركي. وقد كان جلال الدين الرومي من أول المروجين لهذه النظرية[١٣٣] ونظرًا لمكانة جلال الدين الرومي بين شعراء الفارسية والتركية ولانتشار طريقة المولوية في الأناضول. فقد توفر الشعراء الترك على معالجة نظرية وحدة الوجود في شعرهم.

وخلاصة هذه النظرية كما عرضها الدكتور أحمد السعيد سليمان: «أن الوجود القائم بذاته واحد لا أكثر، وأن هذا الوجود الواحد القائم بذاته هو الله تعالى، أو الوجود المطلق وهو وجود واجب وقديم وأزلي، منزه عن الشكل والحد والحصر، وعن كافة الأسماء والصفات والماهيات

(١٣١) د. محمد ياسر أشرف ، سبق ذكره، ص ٢١٧.

١٣٢) يقول الدكتور أبو العلا عفيفي في تقديمه لنصوص الحكم لابن عربي: هي القضية الكبرى التي تعبّر عن مذهبه، وحولها تدور كل فلسفة الصوفية، وهي أن الحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها، وذاتها متكثرة بصفاتها واسمائها .. ولم يتحرج من قوله:

فما نظرت عيني إلى غير وجهه، ولا سمعت أذني خلاف كلامه.(محي الدين بن عربي، نصوص الحكم، تحقيق د. أبو العلاء عفيفي، بيروت ، غير مذكور تاريخ الطبع ، جـ١ ، ص٢٥)

(١٣٣) د. أحمد السعيد سليمان، نفسه، ص١١١.

المحسوسة والمعقولة، بل هو كما يقولون مطلق حتى من قيد الإطلاق.... ووجود الكائنات منوط بالوجود المطلق وقائم به، ومن ثم فهو وجود غير مستقل وإنما هو - على حدّ اصطلاح أصحاب الوجود - وجود ظلي أو وهمي أو خيالي»(١٣٤).

وقد وجد القائلون بهذه النظرية في الإسراء والمعراج تطبيقًا لها، بل اعتبروا ان المعراج إنما كان لتحقيق واحدية الوجود، لذا نجد الشاعر خاقاني(١٣٥) يقسم بهذه الوحدة بقوله: «بحق الاتحاد الذي تم في ليلة المعراج، وبحق الطلعة التي رأيتها في غير جهة. (١٣٦).

رأينا حامد الغزالي وقد جعل من هذا العالم الدنيوي معراجًا، يتدرج فيه السالك حتى يصل إلى المعرفة المطلوبة، و لم يختلف الشعراء في رؤيتهم لعروج الرسول صلى الله عليه وسلم، عن هذا التناول الصوفي للمعراج، لذلك نجد المعراج عندهم ينقسم إلى مرحلتين:

**الأولى: مرحلة الفناء أورَدّ الأمانات.**

**الثانية: اتحاد الصفات والذات، أو البقاء بالله.**

## (أ) مرحلة الفناء في الله (ردّ الأمانات):

وهي عند ابن عربي وغيره من أصحاب وحدة الوجود، مرحلة الفناء

---

(١٣٤) د. أحمد السعيد سليمان، نفسه، ص ٩٥-٩٦.

(١٣٥) هو محمد بك المعروف بخاقاني (توفى١٠١٥هـ) من أهم أعماله مثنوي «مفتاح الفتوحات» وهو بمثابة شرح منظوم للاربعين حديثًا وله مدحية في الرسول صلى الله عليه وسلم أطلق عليها «الحلية» وقد نال شهرته بهذه المنظومة وموضوعها: التغني بصفات محمد الخلقية.

(١٣٦) شب معراجده كي وحدت إيجون بي جهت كَورديكك أول طلعت ايجون
(خاقاني، حليه خاقاني، غير مذكور مكان الطبع، ١٢٦٤ هـ ص ١٢)

عن الصفات الإنسانية[١٣٧] بل عن الغَيْر الإثنينية[١٣٨] وقد رأينا أن صاحب «مجمع البحرين» ضمنها دعوة الله لرسوله محمدا[١٣٩]، أما سليمان جلبي فقد عبر عنها في الأبيات التالية: «لم تعد قدماه تعلم أين هي، ولا تعلم يداه موضعيهما، لم يدر الجسم أي أثر لأعضائه، ولم يعد يدري ما الفرق بين الرأس والبدن أو الروح، طلب نفسه فلم يجد لها أثرا، ولم تعد النفس تدري عن القلب أي خبر، ولم يعد القلب يدري شيئًا عن الروح، والروح لا تدري شيئًا عن السر[١٤٠] وتوقفت أفعال الصفات عن الأداء، ولا جَرَم أن الذات تجلّت له)» [١٤١].

وكشف محمد يازيجي أوغلي في «المحمدية» عن تفسيره الصوفي للعروج من حيث الترقي في المقامات للوصول إلى فناء الأفعال والصفات،

---

(١٣٧) قيل في الفناء: أنه محور الرسوم والأشكال لشهود كبير المتعال (أحمد بن محمد الحسني، معراج التشوف إلى حقائق أهل التصوف، دمشق، ١٩٣٧م، ص ٣٠) وقيل أيضًا: هو سقوط الأوصاف المذمومة، وقيل هو فناء العبد عن أفعاله الذميمة، وأحواله الخسيسة، وفناؤه عن نفسه وعن الخلق بزوال إحساسه بهم، القشيرية جـ ١، ص ٢١١-٢١٢

(١٣٨ ) فصوص الحكم، سبق ذكره ص ٢٣.

(١٣٩) أنظر ص ٤٠ من هذا البحث

(١٤٠) فصّلنا في هذه المعاني عند حديثنا عنها في المعاني في المحمدية، أنظر ص من هذا البحث.

(١٤١) آياغي بلمدي كندو قنده در — إلى بلمادي ويرى قنده در
جسم فهم ائمدي عضو ندن نشان — باشي تنمى بلمدي يا جمله جان
استيوب بولمادي نفسندن أثر — نفس خود بملدي كوكلندن خبر
كوكل روحن بملدي نولدي عيان — روح خود بلمدي سرندن نشأن
ادادن محو اولدي افعال صفات — لا جرم تجلي اتدى اكا ذات ( المولد، مخطوطة رقم ٣٠٥٢، بجامعة القاهرة، ق ١٩)، من الجدير بالذكر ان هذه الأبيات لم ترد إلا في هذه النسخة وقد أوردناها لأهميتها في الدلالة على رواج النظرية في شعر الإسراء والمعراج، وقد أوردها وعلق عليها الدكتور عبد المنصف مجدي في أطروحته سابقة الذكر، بقوله: و يُرجّح أن يكون تصويره لهذه الحال هو أول تصوير خيالي ناجح لنظرية وحدة الوجود»(المدائح النبوية في الأدب التركي، سبق ذكرها، ص ٢٣٩).

وهو في ذلك لا يختلف كثيرًا عما قاله سليمان جلبي في هذا الصدد ويمهد الشاعر لهذا التفسير بقوله:

«والآن اسمع الحقائق يا واصل الحضرة، فقد قيل أن أصل الكلام هو المعنى» وبعد أن بيّن الشاعر أنه لن يأخذ بظاهر الألفاظ، بل سيغوص وراء المعاني بدأ في تتبع مدارج العروج:

«لما وصل (عليه الصلاة والسلام) إلى السماء الدنيا ترك نفسه(١٤٢)، وفي السدرة رد قلبه(١٤٣) المتعلق حبًا بربه، ثم ترك روحه عند مقام (قاب قوسين)(١٤٤) فاسمع هذا الكلام تحقيقًا وتأويلاً»(١٤٥) وهكذا عبر الشاعر عن العروج برد الأمانات، وفي ذلك يقول اسماعيل حقي:

« وهذا هو المراد من قوله تعالى: إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها» (النساء،٥٨) (١٤٦) بيد أن هذه الجزئيات لا تطيق الانشطار

---

(١٤٢) النفس، عند الصوفية « هي الجوهر البخاري ، الحامل لقوة الحياة والحس والحركة الإرادية، وهي الواسطة بين القلب والبدن، والمشار إليها في القرآن بالشجرة الزيتونة الموصوفة بكونها مباركة لا شرقية ولا غربية عن: (اصطلاحات الصوفية ، ص ٩٥)، وقيل « انها النفس المعتصرة من زيتونة الاوصاف الكمالية، لا شرقية جمالية ولا غربية جلالية» انظر: أحمد عيسى المريسي الفاسي، شرح الحكم العطائية، تحقق أحمد زكي عطية، القاهرة ١٩٧١، ص ٤٠ . . على النفس يتوقف الترقي إلى أولي المقامات، مثل الزهد، والفقر والصبر، ففي هذه المقامات يضحي السالك برغبات النفس ونزواتها.

(١٤٣) وقال القشيري في القلب هو محل المعارف. (الرسالة القشيرية ، جـ١ ، ص (٢٥١)، ويقرنه اسماعيل حقي بالعقل، وفي رايه أن الشاعر جعل مقره السدرة وهي مقر جبريل رمز العقل ، وعندها العرش والكرسي. (فرح الروح ، ص ١٦٦)

(١٤٤) والروح عند الصوفية، هي محل المحبة التي يهبها الله للإنسان ( القشيرية، نفس الموضع) ويشرح اسماعيل حقي هذا البيت بقوله: المراد بالروح هي الروح السلطاني وليست الحيواني، وهي مظهر تعيّن الصفات لذا فمكانها قاب قوسين، وفي ذلك يقول الهدائي: « يامن تطلب الوحدة حبًا في الوطن، لا يسمح المكان لكل من الروح والجسد والسر لذا يجب توزيعهما (فرح الروح ، ص ١٦٥).

(١٤٥) الا اي واصل حضرت أشت ايمدي حقايقدن      كه بونده هدينِدي برمعنى كه سوزلر اصليدر فضلا

كه جونكم دينا كوكينه ايرشدي قودي نفسيني      قويدي سدره ده قلبني ايدوبن ربنه ميلا

قودي پس جاني اندن مقام قاب قوسينده      ايشت بوسوزي اعلا دن كه تحقيقا وتأويلا (محمديه، ص١٠١)

(١٤٦) فرح الروح ، نفس الموضع.

فهي اشبه بجزئيات المادة سرعان ما تطلب الالتحام مرة أخرى لذلك فهي تسأل عن بعضها البعض» قالت نفسه أين القلب؟ وقال قلبه: أين الروح، وقالت الروح، أين السر(١٤٧) عندئذ خاطبهم الله قائلاً: يا نفس لقد أنعمت عليك بغفراني، ويا روح لقد أكرمتك برحمتي، ويا قلب لقد زرعت فيك محبتي فضلاً مني، أما أنت يا سر محمد فتعال لأنك لي وأنا لك(١٤٨).

عندما ظهر سر «أو أدنى»(١٤٩) فتمثل للحق»(١٥٠) وهكذا وصل محمد إلى نهاية مرحة فناء الذات(١٥١) بعد أن ترقى في المدارج التي رتبها

---

(١٤٧) النفس، عند الصوفية «هي الجوهر البخاري، الحامل لقوة الحياة والحس والحركة الإرادية، وهي الواسطة بين القلب والبدن، والمشار إليها في القرآن بالشجرة الزيتونة الموصوفة بكونها مباركة لا شرقية ولا غربية عن: (اصطلاحات الصوفية، ص ٩٥)، وقيل «أنها النفس المعتصرة من زيتونة الأوصاف الكمالية، لا شرقية جمالية ولا غربية جلالية» انظر: أحمد عيسى المريسي الفاسي، شرح الحكم العطائية، تحقق أحمد زكي عطية، القاهرة ١٩٧١، ص ٤٠. ، على النفس يتوقف الترقي إلى أولي المقامات، مثل الزهد، والفقر والصبر، ففي هذه المقامات يضحي السالك برغبات النفس ونزواتها.

(١٤٨) وقال القشيري في القلب هو محل المعارف. (الرسالة القشيرية، جـ١، ص (٢٥١)، ويقرنه اسماعيل حقي بالعقل، وفي رايه ان الشاعر جعل مقره السدرة وهي مقر جبريل رمز العقل، وعندها العرش والكرسي. (فرح الروح، ص ١٦٦)

(١٤٩) والروح عند الصوفية، هي محل المحبة التي يهبها الله للإنسان (القشيرية، نفس الموضع) ويشرح اسماعيل حقي هذا البيت بقوله: المراد بالروح هي الروح السلطاني وليست الحيواني، وهي مظهر تعيّن الصفات لذا فمكانها قاب قوسين، وفي ذلك يقول الهدائي: «يامن تطلب الوحدة حبًا في الوطن، لا يسمح المكان لكل من الروح والجسد والسر لذا يجب توزيعهما (فرح الروح، ص ١٦٥).

(١٥٠) الا اي واصل حضرت أشت إمدي حقايقدن كه بونده هدينيدي برمعنى كه سوزلر اصليدر فضلا

كه جونكم دينا كوكينه ايرشدي قودي نفسيني قويدي سدره ده قلبني ايدوبن رينه ميلا

قودي يس جانني اندن مقام قاب قوسينده ايشت بوسوزي اعلا دن كه تحقيقا وتأويلا (محمديه، ص١٠١)

(١٥١) فرح الروح، نفس الموضع.

الشاعر ترتيبًا تصاعديًا، وبعد أن حصل على النعم التي أنعم الله بها عليه في كل مرتبة.

ولم تكن الصورة عند اسماعيل حقي تختلف كثيرًا عما هي عند غيره من الشعراء، ولكنه اختزل الرحلة ليصل مباشرة بالرسول صلى الله عليه وسلم إلى مقام الأحدية حيث تذوب الصفات في الذات، ولا مجال لتعيين أو جهات: « لما التفت (عليه الصلاة والسلام) إلى كعبة الذات، لم يعد في ذاته أثر للصفات، لأنه يستمد النماء من فيض الرؤية(١٥٢). ولا ضرورة لاستقبال القبلة في الكعبة»(١٥٣)

وهكذا كانت رؤية الشعراء للعروج واحدة، تقريبًا، فهو عندهم مرقاة صعد بها الرسول ليصل إلى مرتبة الآحدية.

(ب) البقاء بالله:

وهي ملازمة لمرحلة الفناء إن لم تكن تتضمنها، وفيها يحدث تجلي الذات أو الاتحاد فيها وقد قيل عن هذا التجلي: «إنه قيام الأوصاف الحميدة، وهو الرجوع إلى شهود الأثر بعد الغيبة عنه، أو شهود الحس بشهود المعنى وهو نور من أنوار تجلياته»(١٥٤) وقد عالج الشعراء هذا المعنى من خلال رؤيتهم الصوفية للعروج.

---

(١٥٢) والمراد ان الصفات والأسماء تستمد وجودها المجازي أو الظّلي من الوجود المطلق.

(١٥٣) كعبه ذاته جون ايتدي التفات قالدي ذاتنده جون آثار صفات
جونكه بوله فيض رؤيتدن نما لازم اولماز كعبه ده قلبه نما (معراجية ، نفسه ، قد ١٢٣٤)

(١٥٤) معراج التشوف، سبق ذكره، ص ٣٠

وقد لجأ سليمان جلبي عند تصوير هذه المرحلة إلى التشبيه الشائع عند الصوفية، وهو تشبيه الذات المحمدية بالمرآة: « لقد جعلت ذاتك مرآة لذاتي، بل لقد كتبت اسمك مع اسمي»[١٥٥]. وهذا يعني زوال الصفات الإنسانية عنه.

أما صاحب «المحمدية» فله شرح وتفصيل في هذا الموضوع، إذ بعد أن وصل بنا إلى أن السر انتقل إلى سر الذات، شرح كيف تجلى النور الإلهي للرسول وزالت الاثينية فنال (صلى الله عليه وسلم) مرتبة البقاء بالله:

«لما تجلى نور صاحب العزة [١٥٦]لسرّه، رفُعت كل المحسوسات[١٥٧] حقا لا تمثيلا ولا تشبيها، فنظر فإذا بالجهات الست كلها غرقى في النورا وسطع النور من داخل السر هذه المرة،ولما تجلت الذات انمحا الوجود[١٥٨] تماما فترك ما سوى الله، ورتلناه ترتيلا[١٥٩] ثم منحه الحق البقاء بالله فأصبح

---

(١٥٥) ذاتمة مرآت ايدندم ذاتني بيله يازدم آدم أيله آديني (المولد، نفس الطبعة، ص ١٧)

(١٥٦) يفسر اسماعيل حقي هذه الكلمة بقوله: هي تأكيد من الشاعر على أن التجلي كان من الداخل (أي داخل محمد) وليس من الخارج لأن العزة من صفات الجلال الخاصة بالله (سبحانه) وتعالى وليست من صفات الإكرام. (فرح الروح، ص ١٦٦

(١٥٦) يفسر اسماعيل حقي هذه الكلمة بقوله: هي تأكيد من الشاعر على أن التجلي كان من الداخل (أي داخل محمد) وليس من الخارج لأن العزة من صفات الجلال الخاصة بالله (سبحانه) وتعالى وليست من صفات الإكرام. (فرح الروح، ص ١٦٦

(١٥٧) المحسوسات هي ما يتعلق بالحس والإدراك أو جملة التعينات. (نفسه) .

(١٥٨) وهو الوجود المجازي الذي يمر فناؤه بثلاث مراحل ؛ رتبها القشيري كالآتي : «الأول فناء عن نفسه وصفاته ببقائه في صفات الحق ، ثم فناؤه عن صفات الحق بشهوده الحق ثم فناؤه عن شهود فنائه باستهلاكه في وجود الحق . (القشيرية) نفس الجزء ، ص٢١٣)

(١٥٩) إشارة إلى الآية الكريمة(كَذَٰلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا) (الفرقان ، ٣٢).

نورا على نور[١٦٠]، وفضلناه تفضيلا، ولما زالت كل الكيفيات وجد البقاء وجوده (عالم الموجودات)[١٦١] حتى استحال نورا، قلبا وقالبا[١٦٢] ثم عاد ونظر بنوره إلى نور ذاته، فانكشف النور الذي يزين نوره، وبنور الله رأى الله حقا[١٦٣]، فقد زالت كل التعينات، وبقيت الذات حقا لاتشبيها ولا تعطيلا[١٦٤])، لقد تجلى الله بصفاته أولا، ثم تجلى له بذاته[١٦٥].

وإذا كان محمد يازيجي أوغلي قد عالج النظرية بهذا الأسلوب المباشر، وبلغة أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، فإن إسماعيل حقي لجأ إلى الصور الشعرية، والأسلوب المفعم بالبيان فجسد الفكرة في هذه الأبيات: «ولج سره إلى هيكل الجسم، فأصبح القلب والقالب واحدا بلا شك، تحرر البصر من كل القيود، ولكن ثمة حجابا رقيقا من المظاهر[١٦٦]، فهبت

---

(١٦٠) قيل في هذا المعنى، أن نور الله أضيف إليه نور الأفعال، ونور النفس ونور الأسماء. (شرح الحكم العطائية، نفس الموضع السابق)

(١٦١) وهي الخصائص الزائدة على الوجود، أما الموجودات فهي كل وجود مجازي سواء كان جسمانيا أم روحانيا والشاعر يعني فناء كل الآثار. (فرح الروح، ص١٦٧)

(١٦٢) والقالب هو الجسد، ولكن جسد محمد ليس كسائر الأجساد فانعكاس أنوار روحه جعل جسمه وقلبه في نور. (نفسه).

(١٦٣) وقد فسر إسماعيل حقي ذلك بقوله:
النور الأول هو نور الذات والثاني هو نور السر، وانكشف نور السر ليرية جماله، والحقيقة أن هذين النورين هما نور واحد ولكنهما ظهرا كذلك من أجل التفهيم، فالشاهد والمشهود هما الحق.
(نفس المرجع، نفس الموضع)

(١٦٤) المراد بالتشبيه / هو تشبيه الصفات الإلهية بصفات المخلوق، والتعطيل: هو نفي الصفات الإلهية أي إبطال عملها وقد عرفت بعض الفرق الإسلامية المارقة بهذا النوع من التعطيل مثل الجهمية الذين ينكرون الأسماء الحسنى.

(١٦٥) جو نور حضرت عزت تجلي ايتدي سرينه — تمام سلب أولدي محسوسات نه تمثيلا نه تخييلا
نظر قيلدي جهات ست تماما كلي نور أولمش — سطوع ايتدي بوكز سرك ايچندن نور تكميلا
بوكز ايردي تجلي ذات وجودن محو محضا يتدي — قودي بس ماسوى اللهي ورتلناه ترتيلا
بس اندن حق بقا ويردي بقا بالله ايله طوردي — أولوب نور على نور وفضلناه تفضيلا
جو كتدي جمله كيفيات بقابولدي وجوديات — كه حتى قالبي قلبي او لوبدي نوره تبديلا
بو نوريله نظر قيلدي كيرو أول ذات نورنيه — بوكز نور انكشاف ايتدي كيرو نورينه تجميلا
بو نور الله ايله كوردي كيرو اللهي حقا — تعين كيتدي قالدي ذات نه تشبيها نه تعطيلا
(المحمدية، ص١٠٢)

(١٦٦) وقد ربط محي الدين بن عربي بين هذا الحجاب وقصة أيوب عليه السلام، فشرح في «فص أيوب» أن ألم أيوب لم يكن ألم البدن، بل ألم الحجاب إذ يبحث «جاهدا عن طريقة لإزالة ألم الحجاب عن نفسه حتى يصل إلى برد شراب المعرفة الحقه».

ريح الصبا لتدعو إلى وصل الحبيب، فجاء فصل الوصل أخيرا ففتح المولى (عز وجل) بابه للسلطان (محمد) فدخل من أحد الأبواب وأعلن عبوديته وشاهد قصر القدرة، ومتع ناظريه - بلا حجاب- بجمال الحضرة» ثم يلجأ الشاعر إلى تشبيه الذات المحمدية بالمرآة:

«فلما رأى طلعته صاح قائلا: لقد أصبحت مرآة لك وأنت مرآة لي، من رآني قد رآك ومن رآك قد رآني، لا تقل أني أراك»(١٦٧).

وهكذا عالج الشعراء القصة، وصاغوا أحداثها في قوالب شعرية، وهم إذ يفعلون ذلك عرضوا أفكارهم من خلال معان ورموز صوفية، فما هي خصائص معالجتهم؟ وهل نجحوا في تقديم القصة وعرض رؤاهم الصوفية في قالب فني مقبول؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه من خلال عرض الخصائص الفنية لكل منظومة.

---

(١٦٧) سري كيردي صورت جسمه همان — قالب وقلب أولدي يكتا بي كمان
كتدي قيدي ديده لك آنده قمو — مظهريت قالدي يرده قدر مو
اسدى جون باد صباي وصل يار — وصل ياره ايردي آخر فصل يار
أجدي أول سلطان مولا برقبو — أول قبودن كيردي وقيلدي طبو
ايلدي سيران سراي قدرتي — كوردي بي برده جمال حضرتي
كوردي ديدارين ديدي ياهو آكا — بن سكاايينه مدن بكا
من رآني قد رآك من رآك — قد رآني لا تقل أني أراك

المعراجية، نفس المخطوط، ق ١٢٣٤ب) وتجدر الإشارة إلى أن إسماعيل حقي يؤيد الرسول ربه آنذاك بعيني رأسه ويقول في مقالاته موضحا هذا الرأي: «وقد تحقق أن عليه السلام رأى ربه ليلة المعراج بعين ظاهرة،لا بفؤاد باطنه فقط كما هو واضح مع أن الجسم من عالم العنصريات لكن عنصر النبي عليه السلام كطبيعته وطبيعته كروحه الذي هو من عالم الأمر» . (مقالات إسماعيل حقي، سبق ذكره، ص٤٦) وهذا يناقض ما قاله في شرح أبيات المحمدية، أنظر ص ٣٨ من هذا البحث .

## (جـ) الخصائص الفنية*:

من المعروف أن الشعر التعليمي أو الحكمي، يولد محروما من الغنائية، بصفة عامة، ما لم يكن الشاعر قد عاش تجربة ذاتية في إطار الموضوع الذي ينظم فيه. ومما لا شك فيه، أننا نجد البون شاسعا بين شاعر يعبر عن حبه تجاه الرسول، أو يصف مغازيه وجهاده، أو يروي سيرته وبين شاعر ينظم في العبادات(١٦٨) أو الوصايا(١٦٩)، ولا يختلف اثنان على أن حرمان الشعر من هذه الغنائية يفقده الكثير من العناصر الفنية التي من شأنها أن تثري الصورة الشعرية.

ولكن ما نحن بصدده من أشعار، ولئن كانت تندرج تحت النوع التعليمي فهي صادرة عن عاطفة دينية صادقة، جادت بها قرائح، هام أصحابها حبا في رسول الله فعبروا عن هذا الحب من خلال عرضهم لسيرته، لذا نجد هذه الأشعار، بصفة عامة، تتأرجح بين الغنائية والموضوعية، وتتفاوت درجة الغنائية من شاعر لآخر، بل ومن موضوع لآخر في المنظومة الواحدة.

---

(١٦٨) مثل هذه المنظومة التي نظمها اسحق الزنجاني (توفى ١٠٩٠هـ) في العبادات ويستهلها بالتوحيد: «الهي واحد لا شريك له، ولتشهد الدنيا كافة على قولي هذا، ..... خلق الله أفعال العباد وإليها ترجع الممكنات، والله خلق الكفر والإيمان، وهو موجد الشكر والكفران....».

(شركي يوق الهي واحد مدر بتون دنيا بوحكمه شاهد مدر
.... خذا خلق ايلر أفعال عبادي أكادر ممكناتك استنادي
خدادر خالقي ايمان وكفرك خدادر موجدي كفران وشكرك (مخطوط برقم ٥٧٥٨ بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، ق٣)

(١٦٩) مثل خيرية نابى (هو يوسف غفار زاده المتوفي ١٢٥٠هـ).

* أشرنا إلى بعض هذه الخصائص في ثنايا البحث.

وإذا كان لنا أن نبدي ملاحظة أخرى على ما نحن بصدده من أشعار، فهو التزامها بالأخبار الواردة بالنصوص الدينية، دون تحريف أو شطط، بل كان كل واحد منهم يضع الخبر في الصورة التي يمليها عليه فنه، وينتقي من الروايات ما يلائم فكره.

## مولد سليمان جلبي:

وقد قيل فيه الكثير(١٧٠)، وإذا كان لنا أن نضيف شيئا فهو إبراز مميزات الأسلوب القصصي الذي عالج به الشاعر أحداث الإسراء والمعراج.

يبدأ القصة بما يذكرنا بأسلوب المداحين(١٧١) فهو ينادي سامعيه: أن «اقبلوا واسمعوا»، وعند سرده للقصة يروي الأحداث باستخدام ضمير المفرد الغائب: «كان مليح الوجه في منزل أم هانئ ذات ليلة ثم....» ولكنه عندما ينتقل إلى مواضع الحوار يستعمل ضمير المخاطب، ففي الحوار الذي دار بين الله وجبريل:

«اذهب إلى الجنة وخذ براقا جميلا»(١٧٢) ولكن الشاعر إذ يفعل ذلك ينتقل في سهولة ويسر، دونما تكلف أو عنت، لذلك نجد أحداث القصة تجري في تدفق بلا انقطاع. وقد تميزت القصة عنده باحتواء على قصص صغيرة، مثل قصة البراق وما تعانيه من آلام الشوق للقاء الرسول، وقصة جبريل وتوقفه عند سدرة المنتهى. ومن الجدير بالذكر أن الشاعر دأب على استعمال أسلوب الحوار في وصف الأحداث أو الشخصيات؛ مما

(١٧٠) راجع الدكتور حسين مجيب المصري، نفسه، ص٤٢-٤٣ والدكتور عبدالمنصف مجدي بكر، الرسالة المذكورة و Kabakli، a..g.،e.،a.،c.، S.222

(١٧١) يتفق مع ذلك كل الشعراء، فيما عدا إسماعيل حقي

(١٧٢) انظر ص ١٩ من هذا البحث.

حقق للقصة عنصري الحركة والتشويق. وقد ساعد على ذلك أيضا أن الشاعر لم يفصل في الأحداث و لم يلجأ إلى سرد الروايات، مثلما فعل صاحب المحمدية، بل اكتفى بالأحداث الرئيسية التي تخدم هدفه من القصة.

صاغ سليمان جلبي القصة في شكل المثنوي، مستخدما بحر الرمل بما يتميز من خفة الإيقاع و القابلية للغناء(١٧٣).

تميزت أشعار المولد بالوحدة الموضوعية. وهذا أمر طبيعي فرضته طبيعة القصة وموضوعها، أما الأمر الجدير بالملاحظة فهو الوحدة العضوية التى سادت القصة، إذ استطاع الشاعر أن يمسك بتلابيب أفكاره ومشاعره فصاغها في ترتيب محكم وفقا لأحداث القصة ومواضع الانفعال فيها، مما حقق تجانسا بين أجزائها، وأكسب أفكاره تسلسلا منطقيا، فإذا ضربنا مثلا لذلك نذكر للشاعر أنه لم يكن يقطع السرد القصصي ليصور مشاعره أو أحاسيسه هو، بل كان يلجأ إلى شخصيات القصة فينطقها بما يريد هو أن يقوله، وهذا ما نراه واضحا حين جعل البراق تفضي لجبريل بسرها وتكشف عن مكنون وجدانها وشوقها للرسول، كذلك جعل جبريل يصف الرسول بما هو أهل له، ويبين مكانته بين الرسل والأنبياء والملائكة، وكيف أنه مركز الكونين والثقل.

وقد اتسم أسلوبه بالسهولة والوضوح لدرجة التعبير المباشر عن المعنى، فهو بعيد إلى حد كبير عن الصنعة والتكلف ووصف بأن «معناه في ظاهر لفظه، ندرك منه الإفادة على غير موءونة واعنات روية، ولغته مطردة العبارات لا أثر فيها لتكلف ولا تعسف(١٧٤)» ومع ذلك لا يخلو شعر

(١٧٣) فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، أنظر :

Kabakli، a.g.e. ، s.221

(١٧٤) .دكتور حسين مجيب المصري ، نفسه ، ص٤٢ .

المولد من الصور الشعرية التي لجأ فيها الشاعر إلى فنون البيان والبديع:

فهو يلجأ إلى التشبيه أحيانا فيشبه دموع البراق بأنها «كانت تجري كنهر جيحون»[١٧٥]، ويشبه أهل السماء في تبتلهم بأنهم كالسكارى[١٧٦]، وكثيرا ما يلجأ إلى الاستعارات والكنايات، فالاحتراق كناية عن الوجد والعشق الإلهي، ثم الوجه الأبيض كناية عن الطهر المحمدي، ثم الكبد المشوي، كناية عن الحزن، ثم الهزال والوهن كناية عن المعاناة وشدة الوجد[١٧٧] وطرفة العين كناية عن سرعة الحدث وحفنة التراب كناية عن بني آدم[١٧٨] وغيرها كثير من الكنايات التي استخدمها الشاعر في بعض المواضع بلجوئه إلا الاستعادة التمثيلية، حين جعل البراق لا تأكل ولا تشرب في حالة حزنها، وجعلها تبكي وتذرف الدمع مدرارا، ولا تعرف يمينها من يسارها بقولها: سأترك الروح والجسد لو لم أنل وصاله، وحين أراد الرسول أن يعبر عن غربته وخوفه عند سدرة المنتهى قال لجبريل، أنني لا أعرف المسالك والدروب هنا[١٧٩]. ويكاد يخلو أسلوب جلبي من فنون البديع باستثناء بعض مواضع الجناس: مثل الجناس الناقص في: «آغلاديغك وداغلايغك، وايركوره يم واوره يم....».

ومما يسجل للشاعر توافر عنصر الموسيقى في شعره، وكما ذكرنا، فقد التزم بشكل المثنوي وكان الروي عنده يصل إلى حرفين في معظم الأحيان وثلاثة حروف أحيانا، مثل: «يانيجي وصانيجي، عيان ويان، آمين وهمين، مصطفا، وصفا....الخ». وأمثلة الحرفين كثيرة منها:

(١٧٥) انظر ص ٢٠ من هذا البحث .
(١٧٦) دله وحيران ومست قالمشدر .
(١٧٧) مرجع سابق ، ص٢٠ .
(١٧٨) انظر ص ٢٦،٤٢ من هذا البحث .
(١٧٩) انظر ص ٣٢ من هذا البحث .

«يوجه وكيجه، أكي وبني، ياغم وقولاغم....الخ». هذا فضلا عن الموسيقى الداخلية التي تنبعث إما من الإيقاع بين الكلمات مثل: أول «همايون» «وأم هاني أوينه» «ناكهان ونزل زمان» واحيانا تصدر عن القوافي الداخلية بين الأبيات مثل: «أيجلرندن بربراق....ديديكم كلسون.... عرشمي سيرايلسون....الخ»[١٨٠]

أما عن لغته فقد تميزت أيضا بالسهولة والبعد عن التكليف والتراكيب اللغوية المعقدة واستعمال الكلمات العربية والفارسية، بل تكاد لغته تقترب من لغة التخاطب آنذاك. وربما كانت هذه الخصائص سببا في أن يأخذ هذا المولد بمجامع القلوب، ويؤثر على من نهج نهجه من بعده[١٨١].

المحمدية:

ولئن اتفقت منظومة «المحمدية» مع «المولد» في الموضوع فكلاهما نظم لسيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم)[١٨٢] فهما تختلفان في مناح كثيرة نبدأها بالشكل:

فمن حيث الحجم نجد أن «المحمدية تربو على تسعة آلاف بيت، بينما لا يزيد المولد عن أربعمائة، مما جعل صاحب «المحمدية» ينظمها في أشكال مختلفة من المثنوي إلى القصيدة إلى الغزل، كما نظمها على

(١٨٠) انظر ص ٤٢ من هذا البحث .
(١٨١) اقتفى أثر سليمان حلبي بعض معاصريه فنظموا موالد على نسق مولده مثل : سنان أوغلي (ت٨٨٣هـ) وأبوالخير (ت٨٩٧هـ) .
(١٨٢) مع ملاحظة أن المحمدية اهتمت بسير الخلفاء الراشدين الأربعة ، وبعض الصحابة .

Banarlı،age.s.486

أوزان متعددة، وكأننا به يريد أن يبعد عنها صفة الرتابة، أو يجعلها لا تبعث على الملل.

أما عن قصة المعراج التي تضمنتها هذه المنظومة، فهي تمثل غرضا قائما بذاته، شأنها في ذلك شأن كل الأشعار التي تناولناها بالدراسة، ورغم ذلك تعددت فيها الأشكال الشعرية والأوزان العروضية أيضا.

وأول ما يلفت النظر في هذه المنظومة افتقارها للوحدة العضوية، رغم توافر وحدة الموضوع، فالشاعر يعبر عن مشاعره الدينية ويدعو السامعين أن يشاركوه حب الرسول، والتقرب إلى الله بالزهد في هذه الدنيا، وهو في هذا الموقف يقترب من الغنائية في تعبيره عن ذاته، وإذا به ينتقل فجأة إلى نقل ما رواه الصحابة من أخبار الإسراء والمعراج، في أسلوب تقريري موضوعي خال من كل أثر للعاطفة أو التعبير عن الذات، ويحدث نفس الشيء عندما ينتقل الشاعر من سرد النقول والروايات إلى التعبير عن المعاني والرموز الصوفية.

لذلك لم تجر أحداث القصة في تدفق وسلاسة كما رأينا في المولد، فهو يقطع الحدث إما لنقل رواية أو لتصحيح أخرى كما فعل عندما تعرض لموضوع الرؤية، فهو يترك ما كان يتحدث بشأنه ليقول:

«ولكن شيخ العرب النواوي قال كذا..» و«قال ابن عباس كذا..»[١٨٣]، بل إن الشاعر كان يقطع الحدث أحيانا ليدلي بمعلوماته، ومثال ذلك نراه عند وصفه رحلة الرسول إلى السدرة، إذ يتوقف عن السرد لكي يقول: «ويقال أن الرسول امتطى في مسراه وعروجه خمس

(١٨٣) انظر ص ٣٧، ٣٨ من هذا البحث.

مطايا، أولهما البراق....» [١٨٤].

أما شعره فقد تميز بالصنعة التي تصل في كثير من المواضع إلى درجة التكلف، كما نرى في هذه الصور المتلاحقة:

إذا كان في مآقيك شيء من الدم لم لا تسكبه؟ وإذا كان في جسدك روح لم لا تقدمها فداء لله؟ ولماذا لا تصرخ كبدك قائلة الله[١٨٥] فلا تخرج هذه الصور عن المعنى البسيط الذي يدعو فيه الشاعر سامعيه أن يشاركوه الألم والوجد والزهد إلى آخر هذه المعاني الصوفية، ولكن ذلك لا ينفي وجود صور شعرية جميلة مثل:

«تصويره تسبيح كل شيء في الأرض لله، وحزن المخلوقات على ما ارتكبته من ذنوب، فالكون قد انحنى ظهره، والأرض تسيل دموعها انهارا حتى المروج باتت تمزق جيوبها طلبا لرحمته[١٨٦] فيما عدا مثل هذه المواضع، فشعر المحمدية يكاد يكون نظما لما جاء في نصوص الحديث والتفاسير[١٨٧] حتى في المواضع التي عالج فيها الرموز الصوفية[١٨٨].

أول ما يلفت النظر في لغة الشاعر هو إغراقه في المحسنات البديعية، فهو مولع بها، والأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر منها: الجناس الكامل في «يقالر: بمعنى الشواطئ أو الروابي ويقالر: بمعنى الثياب»[١٨٩] والجناس الناقص في: «كوزيله: العين وكوزله: راقب»[١٩٠] وقد جمع الجناس

(١٨٤) المحمدية، ص١٠٠.
(١٨٥) المحمدية، ص٩٦.
(١٨٦) المحمدية، نفس الموضع.
(١٨٧) انظر ص٢٢، ٤٢ من هذا البحث.
(١٨٨) انظر ص٤٦ من هذا البحث.
(١٨٩) ص١٥ من هذا البحث.
(١٩٠) انظر نفس الموضع السابق.

الناقص بين ثلاثة ألفاظ في بيت واحد مثل:

«اونتدك عالم أصلي حجاب اولي فصلي... دريغا قاني دوست وصلي ديمايمي خبر الله [١٩١] «قالبي: بمعنى الجسد وقلبي اى قلبه [١٩٢] وامثلة السجع لا تقل عن الجناس فى المنظومة وسنكتفي منها بذكر هذه المواضع:

«بوكلدي بلي افلاكك عجب وار ميدر ادراكك» «تدرسن باغ وكلزاري جون ايدر باغ وكل زاري»[١٩٣] و«كتوردي اول براقكيم اكا بنمشدي ابراهيم»[١٩٤] الى آخر هذه المواضع المسجوعة بيد أن هذا السجع وفر للأبيات عنصر الموسيقى الداخلية.

وفى تتمة حديثنا عن (المحمدية) لا يفوتنا أن نشير إلى لغتها الصعبة التي يكثر فيها استخدام الكلمات والتراكيب العربية والفارسية، إذ كان الشاعر يضطر تحت وطأة القافية إلى استخدام كلمات لا تخدم المعنى، بل تؤدي إلى غموضه مثل تكرار كلمة (الله) في نهاية البيت، دون أن تكون مرتبطة بمعنى[١٩٥] الجملة. ويلجأ أحياناً إلى مشتقات عربية لا تلائم المقام التي استخدمت فيه أو المعنى الذي جاءت من اجله مثل: «يدنجي كوكه دك اندن جناح جبريل بذلا» وحجابن وضع ايدوب اكا جمالن عرض ايدر فضلا» وهكذا كان الشاعر يأتي بحشو لا معنى له، أو يمكن الاستغناء عنه، وهو ما يعتبره النقاد الترك الحشو القبيح[١٩٦].

---

(١٩١) المحمدية، ص٩٧.
(١٩٢) المحمدية، ص١٠٢.
(١٩٣) المحمدية، ص٩٦.
(١٩٤) المحمدية ، ص٩٧.
(١٩٥) انظر ، ص١٥ من هذا البحث.
(١٩٦) معلم ناجي، اصطلاحات ادبية، استانبول، ١٣٠٧، ص ٤٠.

## مجمع البحرين:

وقد نهج صاحبها منهج الموالد فالشكل عنده هو المثنوي والبحر هو الرمل، وقد تميز اسلوبه بالبساطة والبعد عن التعقيد وهو مثال للشعر التعليمي ذي المعنى الواضح، والذي يكاد يخلو من اسباب الصنعة والتعقيد اللفظي والمعنوى(١٩٧).

## المعراجية:

يجمع شعر اسماعيل حقي بين الفكرة والشعور، فهو محمل بالمعاني والرموز الصوفية، وفى نفس الوقت يتميز بلغة شعرية موحية، ويبدو ذلك واضحاً من مطلع المنظومة، فهو لم يفعل مثل صاحب «المولد» أو «المحمدية» بأن استدعى انتباه السامعين بل دعا الطير أن تشاركه وأن تغني معه وتسمع غناءه وكل طائر من هذه الطيور يوحي بمعنى معروف لدى الصوفية(١٩٨).

والواقع أن هذه المنظومة التي لا تتعدى ثلاثين بيتاً؛ لذلك لم يكن صاحبها ليلجأ إلى سرد قصة الإسراء والمعراج كما رأينا عند سابقيه بل هو قصد مباشرة إلى المعنى الصوفي للمعراج. لذلك فشعره يكاد يخلو من وقائع المعراج التي تابعناها من خلال النصوص السابقة، ويكاد يخلو من الحوار التمثيلي الذي اعتمد عليه أصحاب (المولد) و(المحمدية) إلا في ذلك الحوار الذي دار بين جبريل والرسول وختمه محمد بقوله لجبريل «فلتبق أنت هنا حتى لا تتعب»

(١٩٧) يكاد يكون تقليداً للمولد، بل أن بعض المصنفين يعدونه من الموالد كما نفهم ذلك من خاتمة الكتاب (انظر ص ١٢٨ من الكتاب) لذا فإن التفصيل فيه يعد تكرارا لما قيل عن المولد.

(١٩٨) انظر ص ١٦. من هذا البحث.

أما عند معالجته المعاني الصوفية، فقد لجأ إلى الصورة الشعرية المختزلة التي توحي بالمعنى، ونضرب لذلك مثلاً أنه عندما أراد التعبير عن «محو الجهات» لم يلجأ إلى التعبير المباشر كما فعل صاحب المحمدية(١٩٩). بل رسم هذه الصورة الشعرية:

«عندما نظر محمد إلى كعبة الذات لم تعد هناك ضرورة لاستقبال القبلة، مثلما نفعل تماما عند تواجدنا في الكعبة»(٢٠٠) «وعبر عن رفع الحجب» بأن ريح الصبا هبت فأزالت الحجاب(٢٠١).

وقد تميز أسلوب إسماعيل حقي بأنه السهل الممتنع، فقد أجاد استخدام الألفاظ الموحية دون تكلف وفى نفس الوقتهي تمتنع على من لا يعرف الرموز الصوفية كما نرى فى عبارة «غاب عن عالم التركيب» أو «جعله الحق يغرق فى لجة من النور» أو «ترك ما عدا الحق»

وهكذا اختلفت الخصائص الفنية للقصة من شاعر إلى آخر فكان لكل منهم اسلوبه فى التناول والتصوير.

---

(١٩٩) ونعني بذلك قوله « لم يعد هناك أثر للجهات الست»

(٢٠٠) انظر ص  من هذا البحث، وتجدر بنا الإشارة إلى أن اسماعيل حقي يجيد رسم مثل هذه الصور كما نرى فى هذين البيتين من ديوانه:
« إلام أظل هكذا صديقاً لـ (ماسوي) هلا أظهرت جمالك وأخبرتني بعيد وصالك، كل مرادي أن أكون فداء» فى كعبة وصالك اسكب الدم وأنال الشهادة فهلا أخبرتني عن موعد ذلك:

نيجه برروز وار ماسواي يار اولام بويله
جمالن كوستر انك عيد وصلندن خبر سويله
مرادم كعبه وصلنده قربان اولمه در انك
دوكوب خون جكر بردم شهادتدن خبر سويله
(ديوان اسماعيل حقي، نفسه ، ص ١٢٤)

(٢٠١) انظر ص ٥٢ من هذا البحث.

## الخاتمة

راجت قصة الإسراء والمعراج بين الأتراك وهم بعد حديثو عهد بالإسلام، حتى نفذت إلى وجدانهم الجمعي فصاغوا ملاحمهم الشعبية في إطارها، وحينما بدأوا يوظفون شعرهم لخدمة الأغراض التعليمية الدينية احتلت القصة مكاناً بارزاً في هذا النوع من الشعر، حتى نظموا أحاديثها شعراً. ولما راجت بينهم النظريات الصوفية لم يتوان الشعراء الترك عن معالجة هذه النظريات من خلال قصة الإسراء والمعراج.

وعندما تتبعنا وقائع القصة فيما تناولناه من النماذج الشعرية، رأينا سليمان جلبي مقتصداً في عرض الأفكار الصوفية، غير مفصل في الأحداث، ولكن صدق عاطفته وسهولة لغته، وتركيزه على تصوير الأحداث الهامة في القصة واعتماده على الحوار في وصف الأحداث والشخصيات كل ذلك اكسب منظومته جمالاً وجعلها تبدو مقبولة أكثر من غيرها.

أما محمد يازيجي أوغلى فقد ضحى بكثير من العناصر الفنية في سبيل الهدف التعليمي وعرض تفاصيل الأحداث وسرد مختلف الروايات حول الحدث الواحد وضحى بوضوح المعنى، في سبيل الاستعراض البلاغي ولذلك لم تحظ منظومته بالانتشار الذي حظيت به سابقتها هذا فضلا عن أنه فصل بين مواضع وصف الأحداث والمواضع التي عرض فيها مشاعره وأفكاره الصوفية مما أفقد المنظومة وحدتها وأفكاره الصوفية مما أفقد المنظومة العضوية.

واستطاع اسماعيل حقي أن يتناول الأحداث من خلال نظرياته ورؤيته الصوفية فى اختصار واختزال يليق بلغة الشعر لذا فإن منظومته جمعت بين الهدف التعليمي والاطار الفني.

وهكذا خدمت القصة، في الشعر التركي، أغراضاً عدة من أهمها مديح الرسول (صلي الله عليه وسلم) وعرض نظرية الحب الإلهي ونظرية وحدة الوجود كما رآها هؤلاء الشعراء.

## «مراجع البحث»

أولاً: العربية (التأليف والترجمة):
١) (ابن) الأثير، الكامل فى التاريخ، ج ٩
٢) احمد السعيد سليمان (دكتور) في الدراسات الإسلامية والتركية، القاهرة، غير مذكور التاريخ.
٣) احمد شوقي، الشوقيات، مطبعة مصر، غير مذكور التاريخ، ج١
٤) احمد بن محمد القسطلاني، المواهب اللدنية، مصر المحروسة، ١٢٨١.
٥) اسماعيل بن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر العربي (اوفست) غير مذكور التاريخ.
٦) جلال الدين الرومي، مثنوى جلال الدين، ترجمة ودراسة، محمد عبد السلام كفافي (دكتور) بيروت، ١٩٦٦، ج١.
٧) جورجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، دار الهلال، غير معروف التاريخ، ج٢.
٨) (أبو) حامد الغزالي، معراج السالكين، القاهرة، ١٣٨٣ هـ.
٩) حسين مجيب المصري (دكتور) المولد الشريف القاهرة، ١٩٨١.
١٠) (أبو) الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تحقيق فؤاد عبد الباقي دار احياء الكتب العربية، ١٩٥٥.
١١) زكي مبارك (دكتور) المدائح النبوية فى الآداب العربي، القاهرة، ١٩٧٧.

١٢) سيد قطب في ظلال القرآن، جدة دار العلم، ١٤٠٦هـ. الطبعة الرابعة عشرة (اوفست) ج٤.

١٣) طه ندا (دكتور) الأدب المقارن، بيروت، ١٩٧٥.

١٤) عبد الحليم محمود (دكتور) الإسراء والمعراج القاهرة ١٩٧٧.

١٥) عبد الرحمن بن عبد الله السهيلي، الروض الأنف، القاهرة مكتبة الجمالية ١٣٣٢هـ.

١٦) عبد الكريم بن هوازن (القشيري). الرسالة القشيرية، تحقيق عبد الحليم محمود القاهرة، غير مذكور، ج١، ج٢.

– نفسه تحقيق على حسن عبد القادر، القاهرة، ١٩٦٤.

– نفس المؤلف، لطائف الاشارات.

١٧) عبد الله بن عباس القرشي الهاشمي، معراج بن عباس، تحقيق عبد الهادي راضي، القاهرة، مكتبة الجلبي، ١٣٧٥هـ.

١٨) عبد الله بن عبد الرحمن الجعيثين، الشعر الإسلامي في العصر العباسي، الرياض ١٤٠٢.

١٩) (أبو) عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري مطبعة دار احياء الكتب العربية (اوفست) غير مذكور.

٢٠) (ركن الدين) علاء الدولة السمناني، سربال البال لذوي الحال، ترجمة بديع محمد جمعة (دكتور). القاهرة، ١٩٧٥.

٢١) كمال الدين عبد الرازق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، القاهرة، ١٩٨١.

٢٢) كمال الدين عبد الرازق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، القاهرة، ١٩٨١.

٢٣) محمد بن سعيد بن حماد (البوصيري) بردة المديح مطبعة الحلبي غير مذكور التاريخ.

- نفسه ديوان البوصيري تحقيق محمد سيد كيلاني القاهرة ١٩٥٥.
٢٤) محمد بن علي بن عبد الله (محي الدين ابن عربي) الفتوحات المكية فصوص الحكم، تحقيق ابو العلا عفيفي (دكتور) بيروت دار الكتاب العربي، غير مذكور التاريخ ج١، ٢.
٢٥) (أبو) محمد بن عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، القاهرة، مطبعة الجلبي، ١٣٥٥هـ.
٢٦) محمد الغزالي، فقه السيرة، القاهرة دار الكتب الحديثة، ١٩٦٠.
٢٧) محمد غنيمي هلال (دكتور) الأدب المقارن، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٧٧.
٢٨) محمد ياسر شرف، حركة التصوف الاسلامي، القاهرة، ١٩٨٦.

**ثانياً: المراجع التركية العثمانية:**

١) اسحق زنجاني، منظومة فى العبادات، مخطوط برقم ٥٧٥٨ بجامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية - الرياض.
٢) اسماعيل حقي، ديوان اسماعيل حقي، استانبول، مطبعة نور عثمانية، ١٢٨٨هـ.
٣) نفسه، مقالات اسماعيل حقي، ضمن الديوان السابق. نفسه، مقالات فرح الروح غير معروف المكان، ١٢٥٠هـ. نفسه معراجية مخطوط برقم (٨٤٦ مجاميع تركي طلعت) بدار الكتب المصرية.
٤) سليمان جلبي، مولد النبي، استانبول، مطبعة عثمانية ١٣١١ هـ ومخطوط برقم ٣٠٥٢ بمكتبة جامعة القاهرة.
٥) شمس الدين السيواسي: مجمع البحرين مطبعة صحاف اسعد افندي، ١٢٨٦هـ.

٦) محمد بيجان صالح، محمدية.
٧) محمد (بك) (خاقاني) حليه خاقاني، غير مذكور مكان الطبع، ١٢٦٤هـ.
٨) (معين الدين) محمد الفراهي، دلائل نبوت محمدي، ترجمة للتركية محمد بن محمد (آلتي يارمق) غير مذكور مكان الطبع، ١٢٥٧هـ.

**ثالثاً**: رسائل علمية غير منشورة:

عبد المنصف مجدي بكر (المدائح النبوية فى الآداب التركي، كلية الاداب – جامعة عين شمس ١٩٨٣)

رابعاً : المراجع التركية الحديثة:

- Banarlı, Nihad Sami, Resimli Türk Edebitaytı Tarihi, Istanbul,1971
- Caferoğlu, Prof. Pr. Ahmed, Türk Dili Tarihi, Istanbul,1984,3.ba
- Kabaklı, Ahmed, Türk Edebiyatı Tarihi, Istanbul,1973, C.II
- Karahan, Dr.Abdulkadir, İslami Türk Edebiyatında: Kırk Hadis, Istanbul,1954
- Köprülüzade, Prof.Dr.Mehmet Fuat,Türk Edebiyatında Ilk Mutasavviflar, Ankara, 1976,5,bs,
- Türk Edebiyatı Tarihi ,istanbul ,1984, 5,bs.
- Pekolcay, Prof. Dr. Necla, Islami Türk

Edebiyatı , Istanbul, 1972

- Timurtaş,Dr.Faruk, Tarih içinde Türk Edebiyatı,Istanbul,1981
- Turan, Prof.Dr.Osman, «Doğu Anadolu Türk Devletleri, Istanbul,1973
- Be Carteille, A.Pavet,(iradj Wameb, fed.), Paris, 882
- Prof.Dr. Ahmed el-Said Soliman, Quelques Survivances Paiennes
- liana la Litterature Populaire «Des Turcs usulmans, 28thICO, Canberra, Australia, 1971

# (٢)
# الأندلس
# بين الأدب المسرحي العربي والتركي العثماني

قبل أن ينتهي القرن الأول الهجري، كانت الفتوحات الإسلامية قد امتدت لتشمل إيران وخراسان شرقا، وشمال أفريقيا غربا، و لم تكن مهمة الجيوش الإسلامية سهلة في هذه المساحات الشاسعة والأرض الوعرة في شمال أفريقيا، فقد وصل موسى بن نصير عامل الأمويين إلى طنجة بصعوبة، وحاولت جيوشه بقيادة طارق بن زياد الاستيلاء على سبتة فلم يفلح،وسالم حاكمها يليان ( جوليانوس) الذي جاء بعد ذلك شاكيا من ظلم لذريق حاكم أسبانيا[١] وداعيا العرب إلى فتح أسبانيا، وتجمع المراجع العربية كلها على إن يليان هو الذي دعا موسى بن نصير لغزو الأندلس بعد أن كشف له عوراتها وهون عليه أمرها[٢]

ومهما يكن من أمر فقد قيض الله للمسلمين العبور إلى الأندلس في رمضان عام ٩٢ هـ ( ٧١١م) في جيش صغير بقيادة طارق بن زياد، وكانت أوامر موسى بن نصير تقضي بعودة طارق إلى القيروان ولكنه آثر مواصلة الفتح حتى تهاوت معظم المدن الاندلسية في يده لا سيما بعد وصول المزيد من القوات، وهنا تذكر المصادر ما حدث من جفوة بين الأمير وقائد جيوشه، بعضها يرجعها إلى الحسد، وبعضها الأخر إلى مخالفة الأوامر. [٣] ولا يعنينا هنا مناقشة آراء الفريقين وقد كفانا المؤرخون مؤونة ذلك وإنما يكفي إن نعرف إن العرب ما إن استقروا بالأندلس حتى اتجهوا إلى أحياء الأرض الخراب وتعمير المدن التي هدمتها الحروب الداخلية، والى تنشيط التجارة وإنعاش الصناعة.

و لم يمض زمن طويل حتى أصبحت أسبانيا في ظل الخلافة الإسلامية من أغنى البلاد الأوروبية وأكثرها ازدحاما بالسكان، ووصلت الحضارة

العربية ذروتها في الأندلس في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، عندما أصبحت قرطبة عاصمة الأمويين من أعظم المدن» ويكفيها فخرا في ذلك العصر إن أهلها كانوا يستطيعون السير في شوارعها بعد غروب الشمس في ضوء المصابيح العامة، بينما ظلت مدينة لندن سبعة قرون بعد ذلك التاريخ لا يوجد في طرقاتها مصباح عام واحد يضئ ليلا».

و لم يكتف العرب بإنارة شوارع الأندلس بل اضطلعوا بمهمة التنوير في أوروبا، وكانوا آنذاك أهل علم وحضارة، فنقلوا كنوز المعرفة من بغداد - حاضرة المشرق الاسلامى إلى أوروبا، و لم تلبث الأندلس إن أضحت موطناً للعلماء يؤمها طلاب العلم من كل حدب وصوب، و لم يكن الشعر العربي ليقف ساكتا إزاء ما يراه ويشهده من تطور فتغنى الشعراء بجمال الأندلس ووصف مدنها، و لم يبالغ ابن عطية الأندلسى حين قال في قرطبة:

**بأربع فاقت الأمصار قرطبة   وهن قنطرة الوادي وجامعها**
**هاتان ثنتان والزهراء ثالثة   والعلم أكبر شئ وهو رابعها**

ولئن ظلت صفحة الأندلس مفتوحة في التاريخ الاسلامى، يقلب فيها المؤرخون وينقبون باحثين عن العلل والنتائج حينا، وعن الدروس والعبر حيناً أخر، إلا أنها طويت تماماً من صفحة الأدب العربي، فلا نكاد نرى شاعرا يبكيها إلى إن بدأ عصر الأدب الحديث، حين بدأنا نتعرف الأنواع الأدبية الجديدة كالرواية المسرحية، ولا سيما في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، فتوالت عدة أعمال روائية ومسرحية مستوحاة من تاريخ الأندلس وكانت من الكثرة بحيث يمكن وصفها بأنها ظاهرة أدبية، و لم تقتصر هذه الظاهرة على الأدب العربي، بل تطالعنا في أدب

إسلامي أخر هو الأدب التركي العثماني، وفيما يلي نقدم قائمة بما أمكن حصره من نماذج أدبية لهذا الموضوع.

## في الأدب العربي:

كتب إبراهيم رمزي مسرحية « المعتمد بن عباد» (١٨٩٢م) مصطفى كامل فتح الأندلس (١٨٩٣م) وكتب جورجى زيدان عدة روايات هي على التوالي «فتح الأندلس» (١٩٠٤م) «وعبد الرحمن الناصر» (١٩٠٤م) و « فتاة القيروان» (١٩١٢م) أعقب ذلك مسرحية محمود تيمور « طارق الأندلس» (١٩٣٠م) ورواية « أميرة قرطبة» (١٩٤٨م) لعبد الحميد جودة السحار ثم مسرحية « صقر قريش» (١٩٥٦) لمحمود تيمور أيضا.

## في الأدب التركي:

ظهرت مسرحية «سيدي يحي» (١٢٩٢هـ - ١٨٧٥م) لشمس الدين سامي (١٨٥٠-١٩٠٤م) ثم أعقبتها خمس مسرحيات لعبد الحق حامد طراخان (١٨٥٢-١٩٣٧م) هي على التوالي«فرادى حميت» (١٨٧٦م) و«طارق» (١٨٧٩م) و«تزرياخود عبد الرحمن ثالث» (١٨٨٠م) و«ابن موسى ياخود ذات الجمال»( دون تاريخ) [٤] ثم « عبدالله الصغير» (١٩١٧م) وكتب معلم ناجى(١٨٥٠-١٨٩٣) قصة شعرية بعنوان « موسى بن أبى غازان» (١٨٨٠م).

ولاشك أن توفر هؤلاء الأدباء جميعا على إحياء هذه الصفحة من التاريخ الاسلامى وتقارب تواريخ صدور أعمالهم، إن لم يكن في وقت واحد، يدعونا إلى التساؤل عن مصدر هذا الاتفاق وكيفيته؛ أو بمعنى أخر تدفعنا هذه الظاهرة إلى تطبيق منهج الأدب المقارن في البحث عن أسبابها، إذ إنه «إذا وقعت حادثة تاريخية بين شعب من الشعوب، ثم تجاوزت أصداؤها إلى شعب أخر، وتركت أثارها في أدب الشعب دخلت هذه الحادثة وما قيل فيها من أدب دائرة البحث في الأدب المقارن»[٥] كما أن تصوير الشخصيات التاريخية مثل شخصية طارق بن زياد في هذه الأعمال الأدبية تحتم علينا المقارنة بين النواحي المختلفة التي صورها مختلف الأدباء، ومن ثم وجب أن «نهتم بالصلة التاريخية بين مختلف الكتاب وبعلاقة التأثر والتأثير بين الأدبين»[٦] ولكي نحقق هذا المنهج لا مناص من تناول الإطار الادبى العام الذي تحرك فيه الكتاب وهو استلهام التاريخ، وبحث الظروف والملابسات التي دفعت بالكتاب إلى هذا الموضوع، ثم علينا إن نقارن بين شخصية طارق بن زياد عند احد الأدباء العرب ومثيلتها عند احد الأدباء الترك، وأخيرا لابد إن نبحث فيما إذا كان ثمة علاقة تأثير وتأثر بين الكاتبين أم لا؟ تلك هي النقاط التي سنحاول تناولها من خلال هذا البحث.

## الأندلس في الأدب المسرحي المصرى

عندما بدأ أدباؤنا معالجة موضوع الأندلس في أدابهم المسرحي، لم يكن هذا النوع الادبى قد شب عن الطوق بعد، لذا فمن العبث أن نبحث عن المقومات الفنية في مثل هذه الأعمال، وما يعنينا هنا هو المضمون والآراء التي ضمنها الكتاب أعمالهم، ولعل إبراهيم رمزي كان أول

من عالج هذا الموضوع بمسرحية المعتمد ابن عباد» التي سرد من خلال حواراتها بداية النهاية للدولة الإسلامية في الأندلس، فالصراع بين المعتمد بن عباد ووزيره يؤدى إلى قتل الأخير، والقونس السادس يغزو اشبيلية، ويستنجد الاندلسيون بملك المرابطين الذي يجدها فرصة لاغتيال من استنجد به .(٧)

أما فتح الأندلس للزعيم الوطني مصطف كامل، فهي خير شاهد على أثر الظروف والملابسات السياسية في اختيار الكاتب لموضوعه، لا سيما أن كاتبها هو نفسه بطل لقصة كفاح وطني خلدها التاريخ.

إن موضوع المسرحية بسيط للغاية فأحداثها تدور حول بعض الدسائس والمؤامرات التي حاكها شخص رومي الأصل ليحول دون أن يفتح العرب الأندلس، ولكن إصرار وعزيمة كل من موسى بن نصير وطارق بن زياد افشلا مؤامراته وتم النصر بأذن الله، وبرغم بساطة الموضوع لم ينس الزعيم الوطني إن يحملها بكل ألوان الأسلوب الحماسي، حتى قيل فيها أنها: «جزء من خطبة الحماسية في المحافل السياسية» كما قيل أيضا: «أنه نجح في أن يوجد لهواجسه معادلا موضوعيا من التاريخ ليجسده على المسرح، أما الهواجس فهي خطوات الاستعمار البريطاني التي لم يكن قد مضى على دخولها ارض الوطن سنوات معدودة.. أما المعادل الموضوعي لهذه الهواجس فهو ذلك الحدث التاريخي الذي يدور حول « فتح الأندلس» (٨)

وتدور مسرحية « طارق الأندلس» (١٩٣٠م) لمحمود تيمور حول نفس المحور، وستتحدث عنها تفصيلا عند حديثنا عن شخصية طارق

بن زياد في المسرح، أما مسرحية «صقر قريش» لنفس الكاتب فعلى الرغم من تأخر صدورها عن الفترة موضوع حديثنا، إلا أن الظروف والملابسات التاريخية لم تكن تختلف كثيراً لذا فان الهدف من انتقاء الحدث نفسه لم يكن مختلفا، فالاحتلال الاجنبى مازال جاثما على صدر كثير من البلاد العرب في مطلع الخمسينات من القرن، لذا فان الأستاذ زكى طليمات، يقدم هذه المسرحية بقوله :« عمد تيمور إلى التاريخ ينشد الإشارة والتلويح إلى العظة والعبرة، فاختار من التاريخ صفحات تكاد معالمها تتفق مع ما هو قائم اليوم».

## الأندلس في الأدب المسرحي التركي

ولم يكن الواقع السياسي في استانبول يختلف عنه في القاهرة، فالعدو المشترك يحيط بالدولة العثمانية، يتربص بها وينتظر سقوط «الرجل المريض»، والمثقفون والمصلحون ما انفكوا يطالبون بتحقيق العدالة، ورفع الاستبداد وإصلاح الوضع الادارى ويدعون المسلمين أن يعتصموا بحب الله جميعا، فلا تفرقهم الأهواء وألا ييأسوا من روح الله، وكانت مسرحية شمس الدين سامي خير تعبير عن هذه المبادئ فهي تصور الأندلس الإسلامية وهى تحتضر حين كان المسلمون جميعا محاصرين في ( قشتالة) وبرغم روح الهزيمة والاستسلام التي كانت سائدة بينهم، شق الصفوف قائد من قادة المسلمين يدعى سيدي يحي ورفض تسليم القلعة للفرنجة، وحارب الأعداء ولكنه تكاثروا عليه فلم يجد من الفرار بدا، وقد كافاة المؤلف في نهاية المسرحية بان التقى بابنته التي ظل طوال المسرحية يبحث عنها.

من اللافت أنه في نفس الوقت تقريبا كتب معلم ناجي ملحمته الشعرية (موسى بن أبى غازان) التي تشبه كثيرا المسرحية السابقة، ليس في إحداثها وشخصياتها فحسب، بل وتشترك معها في معالجة نفس الصفحة من تاريخ الأندلس؛ فهي قصة كفاح أحد القادة الذي رفضوا الاستسلام في أثناء حصار الفرنجة لهم، ولكن الشاعر حمل هذه القصة كل ما يريد أن يدعو إليه من مبادئ حين استثار الماضي وقارنه بحاضره، فالمسلمون فتحوا الأندلس حين كانوا متحدين، ذوى عدل وعلم(١٠) وبدأوا يفقدونها حين تفرقت كلمتهم، وتنازعتهم أهواؤهم وشغل الحكام عن أمور الدولة باللهو والفسق والفجور، واتسم حكمهم بالجور والظلم(١١)، وكأننا بالشاعر يدعو حكام عصره أن يعتبروا من درس الأندلس، كما يدعو القادة الرابصين على جبهات القتال في البلقان والقرم ألا يتخاذلوا، وان يفعلوا ما فعله بطل المسرحية الذي آثر الشهادة وألقى بنفسه في النهر خوفا من الوقوع في اسر الفرنجة. (١٢)

أما عبد الحق حامد أمير الشعر التركي الحديث ؛ فقد كتب خمس مسرحيات عرض فيها تاريخ الأندلس؛ بدءا من فتحها إلى سقوطها، انطلاقا من دعوة نادى بها وهى خلق ما يسمى بالمسرح القومي بتصوير التاريخ الاسلامى(١٣) فصور الفتح ومقدماته ونتائجه في مسرحية «طارق» وتتبع في (مسرحية ابن موسى) المؤامرات والدسائس حيت تفرقت كلمة الحكام الأمويين، وصور قصة كفاح عبد الرحمن الداخل أو صقر قريش في مسرحية « تزر » وكشف في مسرحية «عبدالله الصغير» بوادر الانحلال واستغراق الحكام في ملذاتهم، أما في مسرحية « نظيفة» فقد عرض لألوان الذل والمهانة التي تعرض لها المسلمون في أثناء حصار الفرنجة لهم، ولكن يومض في هذه الصورة القاتمة وجه نظيفة تلك الأميرة

التي آثرت الموت على إن تسلم نفسها لملك الفرنجة.

## تشابه الظروف والملابسات التاريخية:

بعد هذا العرض الموجز لأهم المسرحيات المستوحاة من تاريخ الأندلس في الأدبين العربي والتركي يمكننا القول: بان الأمة الإسلامية في صراعها مع الدول الاستعمارية كانت في حاجة إلى أمور ثلاثة:

أولا: إعادة الثقة بالذات عن طريق إحياء الأمجاد والبطولات الإسلامية.
ثانيا: التبصير بأسباب انحطاط الدول وزوالها.
ثالثا: إزالة الرهبة والخوف من العدو.

وقد وجد أدباؤنا – سواء العرب أم الترك – ضالتهم في تاريخ الأندلس موضوعا، وفى المسرح أو الرواية شكلا أدبيا ولا شك إن الفن المسرحي كان أفضل الفنون نظرا لما يتيحه من التصوير الحركي للشخصيات، ولما يسمح به من تداخل النثر مع الشعر في وقت لم يفقد فيه الشعر أفضليته، وأخيرا لما يتيح للشخصيات من الإلقاء الخطابي.

## شخصية طارق بن زياد بين عبد الحق حامد ومحمود تيمور

لاشك أن الشخصية التاريخية تعد من أهم عناصر العمل الادبى بصفة عامة والمسرحي خاصة، فهي الوعاء الذي يصب فيه الأديب أفكاره ومعتقداته، لذا كان من الطبيعي أن تختلف المعانى الأدبية للشخصية

باختلاف الأدباء، وقد اخترنا شخصية طارق بن زياد موضوعا للمقارنة بين تصوير الشاعر التركي عبد الحق حامد لهذه الشخصية، و تصوير محمود تيمور لها، فهي الشخصية المحورية عند الأديبين.

وتبدأ المسرحية التركية بحوار بين موسى بن نصير وأبنائه، وبينهم ابنته زهراء، وهذا الحوار يدور حول طارق بن زياد، كما يكشف عن وجود رغبة في الزواج بين زهراء وطارق، وانهما على وشك إتمامه، ويكشف الحوار عن نوايا موسى بن نصير بشان الإعداد لفتح الاندلس، وياتى جوليانو حاكم سبته يقدم عرضه إلى موسى بشان مساعدته على العبور إلى الأندلس انتقاما من ملك القوط، ويدعو موسى طارقا ويعينه قائدا ويطلب منه رأس رودريق مهراً لابنته، ويتم الفتح ويتوغل طارق في الأندلس يحدوه طموحه، وتلعب نشوة الانتصار برأسه فينسى أوامر أميره موسى ويزداد توغلا، ثم يعبر موسى بعد إتمام الفتح ويدخل طليطلة فيأمر بسجن طارق عقابا له على عدم طاعته، ولكن الخليفة يبعث بمن يتوسط للصلح بين الإثنين والعفو عن طارق، فيتم زواج طارق من زهراء.

ولا تختلف البداية عند محمود تيمور عن بداية المسرحية التركية اختلافا جوهريا فثمة حوار يدور بين مزغونة ( مربية طارق) ومن يدعى بأبى الأنوار احد المهرجين في قصر الأمير، وطارق بن زياد هو موضوع الحوار، بيد أن فكرة العبور هنا كانت تداعب خيال طارق حينما لجأ إليه (يوليان) ( اجوليانوس) ليشكو من ظلم رودريق الذي هتك عرض ابنته، ولذا فهو يدعو طارقا لمساعدته في الانتقام، مما كان له أثره في خروج فكرة العبور إلى حيز التنفيذ، وتمضى أحداث المسرحية فتنمو علاقة

عاطفية بين طارق وفلورنده ابنة يوليان، وبسبب حبه إياها لا يعاملها معاملة الأسرى بل يعرض عليها الزواج، وتتوالى أحداث المسرحية على أرض الأندلس حيث يتوغل طارق بن زياد رغم أوامر موسى بن النصير بالتوقف، مما أدى إلى غضب الأخير عليه وعزمه على سجنه، ولكن ما لبث أن صفح عنه بعد علمه بما أبدى من ضروب الشجاعة، ونبل الخلق مما جعل الكونت جوميز ( الاسباني) يعتنق الإسلام.

وهكذا تتفق المسرحيتان أكثر مما تختلفان ويمكن أن نعدد أهم وجوه الاتفاق فيما يلي:

أولا: تصور المسرحيتان حدثا واحدا وهو ما قبل الفتح وفى أثنائه وما بعده.

ثانيا: الالتزام الشديد بالوقائع التاريخية، ذلك الالتزام الذي يصل إلى حد ترديد العبارة التاريخية المأثورة عن طارق بن زياد حين قال:

«العدو أمامكم والبحر وراءكم»[١٣] من أهم هذه الوقائع التاريخية: قصة يوليان وابنته[١٤] إرسال سرايا الاستطلاع بقيادة طريف[١٥] الخلاف بين موسى بن نصير وقائده طارق، ومن الجديد بالذكر أن كلتا المسرحيتين جعلت ذلك العقدة الأساسية للمسرحية.

ثالثا: تتفق المسرحيتان في تصوير الشخصيات التاريخية الكبرى منها: طارق وموسى بن نصير وكذا الشخصيات شبه التاريخية مثل: مغيث الرومي وطريف والكونت يوليان والكونت جوميز.

رابعا: تتفق المسرحيتان في العنصر الخيالي من القصة وهو خلق قصة حب بين طارق بن زياد وإحدى الفتيات ؛ هي زهراء عند عبد الحق حامد وفلورندة عند محمود تيمور.

لقد توفر الكاتبان على مدح الخلق الاسلامى العربي، وخاصة عبد الحق حامد الذي لم يكن يدع فرصة حوار سواء بين الفرنجة فيما بينهم أو بينهم وبين المسلمين إلا ويمتدح فيها صفات المسلم وخصاله، حتى قيل في مسرحيته:

«أنها قصيدة مدح في الأخلاق الإسلامية [16] على سبيل المثال، يعقد مقارنة بين مجالس الفرنجة، وما يدور فيها من فجور وسفه، ومجالس المسلمين وما يدور فيها من تدارس المواقف وتبادل النصح [17]،ويدور حوار بين الملكة أرملة الملك رودريق وزهراء بنت موسى بن نصير وموضوعه المرأة المسلمة وشمائلها وما يعطيه الإسلام للمرأة من حقوق لا تتمتع بها امرأة غيرها [18]. والأمثلة على ذلك تفوق الحصر في المسرحية التركية، أما في العربية فهي تتمثل في مواقف طارق بن زياد كما ذكرنا، وقلما نجدها في الحوار مثلما قاله يوليان لطارق:

« أنتم معشر العرب تضعون الشرف في أعز مكان..» [19]

و«ودينكم دين عدالة وسماحة وسماح.. دين إعزاز للقيم الفاضلة؟[20]

وبعد فإننا نجد المسرحيتين وقد اتفقتا أكثر مما اختلفتا وإذا كان لنا أن نتساءل عن سبب ذلك، فان الإجابة تكمن أولا في أن الكاتبين نهلا

من منبع واحد وهو تاريخ الأندلس، كما أنها اتفقتا في الهدف وهو تمجيد الأخلاق الإسلامية، ومن الجدير بالذكر أن كلا الكاتبين قد كتب مسرحيته تحت وطأة إحساس قوى بعالمية الإسلام، ذلك الإحساس الذي ينمو ويزداد كلما اغترب الإنسان وبعدت به المسافات عن وطنه، إذ يقول عبد الحق حامد في مقدمة مسرحيته:

«كتبتها حين كنت كاتبا للسفارة العثمانية في باريس، كنت في بلد غير اسلامى فكرا ومزاجا»[٢١] كذلك نعرف أن محمود تيمور كتب مسرحيته بعد عودته من باريس وسويسرا في أواخر العشرينات من القرن (العشرين)[٢٢]

نخلص من ذلك كله إلى أن تاريخ الأندلس بصفحاته المختلفة استأثر باهتمام أدبائنا في استانبول والقاهرة في وقت واحد تقريبا، ويرجع ذلك إما إلى التشابه في الظروف والملابسات التاريخية التي أثرت في هذا الاتجاه، أو إلى التفاعل بين الأدبين العربي والتركي العثماني في وقت كانت قنوات الاتصال فيه مفتوحة بينهما.

# الهوامش

(١) د. حسين مؤنس، فجر الأندلس، القاهرة ١٩٥٩، ص٥٤

أنامل ان يحل بنا انقسام وفينا الفسق اجمع والفجور

عن د. مصطفى الشكعة، سبق ذكره، ص ٥١٧

(٢) نفسه، ص ٥٩

(٣) نفسه، ص ٨٤

(٤) ترجمت الى العربية منها «طارق» و «ابن موسى أو ذات الجمال» إلى العربية وقد ترجمها إبراهيم صبري ضمن سلسلة الإلف كتاب، الصادرة من وزارة الثقافة والإرشاد، بدون تاريخ.

(٥) د. طه نداء بالأدب المقارن، بيروت، ١٩٧٥م، ص ١٧٠

(٦) د. محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٧، ص٣١٦

(٧) لمزيد من التفاصيل انظر :د. احمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ١٩٧١، ص ٢٢٢

(٨) مصطفى كامل، فتح الأندلس، تحقيق وتقديم خيري شلبي، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ١٠

(٩) معلم ناجى، موسى بن ابى غازان، أستانبول، ١٢٩٨هـ، ص ٣،٤

(١٠) نفسه، ص ٨، ٩ حين يعلل الشاعر سقوط الاندلس يذكر نفس الأسباب التي وردت في الشعر العربي الاندلسى تقريبا، فكم تذكرنا

كلمات بمعاني هذه الأبيات

فان قلنا العقوبة أدركتهم　　وجاءهم من الله النكير
فانا مثلهم واشد منهم　　نحور وكيف يسلم من يجور

(١١) نفسه، ص ٢٦، ٢٧

(12) Tarahan, Abdulhak hamid , Dr-Inci engi-nun. Islambul.1975.s iv

(١٣) محمود تيمور، طارق الاندلس القاهرة، ١٩٧٣م،ط ٢٠،ص ٥٩ وحامد نفسه، ص ٤٢

(١٤) لمزيد من التفاصيل انظر د. حسين مؤنس، سبق ذكره، ص ٥٩

(١٥) نفس، ص ٨٤

(16)Tanpınar, Ahmed Hamdi, XIX asır Türk Edebiyatı Tarihi , Istanbul, 1976, s -575

(١٧) حامد، نفس المسرحية، ص ٢٦، ٣٢

(١٨) نفس المسرحية، ص ٩٠ وما بعدها

(١٩) تيمور، نفس المسرحية، ص ٣٧

(٢٠) نفسه، ص ٤١

(٢١) حامد، مقدمة المحقق، ص ٩

(٢٢) د. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ٣٠١

# (٣)

# مسيرة الأجيال
# في الرواية المصرية والتركية

دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعي وقضاياه وتخطى التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة او جيل بأسره، فأصبح نتاجهم سجلا لحياة مجتمعهم. وبقدر ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجا لهذا السجل من حياة المجتمع المصري طوال نصف قرن من الزمان. نجد روايات يعقوب قدرى[1] تجسيداً لفترة تربو على خمسة وسبعين عاما من حياة المجتمع التركى. و لم يقف التشابه بين نتاج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعى، بل تعداه إلى تناول ظواهر بعينها دون أخرى، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما، وتشابه بين ملامح الشخصيات الروائية.. كل ذلك يدفع المرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل، على الرغم من اختلاف اللغة التي كتبت بها الروايات، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات التركية، إذ قل أن ترجمت إحداهما إلى لغة الأخرى[*].

ولما كانت الروايات، موضوع الحديث، وثيقة الصلة بما عاصره المجتمعان المصري التركي، من أحداث سياسية، وما سادهما من قيم اجتماعية، من الجدير بنا أن نلقى نظرة عجلى على الأحداث السياسية والظواهر الاجتماعية التي تمثلت في كلا المجتمعين، حتى ندرك درجة التشابه بينهما من ناحية، ونصل إلى الدافع الذي حدا بالكاتبين إلى هذا الاتجاه، من ناحية أخرى.

(*) ظهرت ترجمات عديدة في التركية لروايات نجيب محفوظ بعد فوزه بجائزة نوبل في الأدب

## الوجدان القومي

وإذا كان النقاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبي بكاتبه، فلا اختلاف حول اثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية في تكوين وجدان الكاتب، ولاشك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية، كان له ابلغ الأثر في تكوين جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) وفى غلبة الطابع القومي على هذا الوجدان؛ فهناك احتلال اجتبي يجثم على صدر الوطن ويتحكم في مقدراته والسلطة الحاكمة تمتثل لأوامره، بل وصل الأمر إلى حد عزل الخديو عباس الذي لم يكن ممتثلا لهذه الأوامر، وتعيين السلطان حسين كامل، قبيل الحرب العالمية الأولى.

ومن ثم كان من الطبيعي أن يثور الشعب على هذا الاحتلال مطالبا بالاستقلال، وان يرفض هذه السلطة منادياً بالدستور. وقد اتخذت هذه الثورة أشكالا مختلفة، منها المنظم، مثل ثورة مصطفى كامل وحزبه الوطني من بعده ومنها غير المنظم، مثل محاولة اغتيال السلطان حسين كامل والمظاهرات الشعبية في شوارع القاهرة. ثم انصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية المختلفة في ثورة ١٩١٩ التي كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومية للشعب المصري. ولا شك أن نمو الوعي القومي على النحو الذي ظهر في ثورة ١٩١٩ كان مصاحبا لنمو الوعي الثقافي. وهذا ما عبر عنه الأستاذ يحي حقي في كتابه «فجر القصة المصرية» بقوله: في أحضان هذه الثورات نشأت موسيقى سيد درويش، ونشأ أدب المدرسة الحديثة.. وكلاهما منبعثان عن حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الإحساس، وإلى أدب واقعي متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة»[٢] ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم الاجتماعى

وتناول قضاياه، ولا سيما بعد أن تردت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين، تلك الأوضاع التي أفرزت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية. وقد كان من الطبيعي أن يصاحب هذه الثورة أشكال من التغيير في شتى مناحى الحياة الاجتماعية والسياسية.

وإذ كان الأديب يراقب ما يمر به المجتمع المصري من الإحداث والمتغيرات الاجتماعية، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه، وهذا ما حدا بنجيب محفوظ إلى أن يتأمل تاريخ مصر، قديمه وحديثه، فكان أول ما نشر له كتاب عن مصر القديمة، ترجمه عن الإنجليزية. وننقل عنه قوله في هذا المجال «هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده» ولم يكن التاريخ في يد نجيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومتاعبه. وقد كانت باكورة إنتاجه اصدق تعبير عن هذا الاستخدام وما روايات «عبث الأقدار» و «رادوبيس» و «كفاح طيبة» إلا نقد للحكم الملكي وسلطات الاحتلال الانجليزى من خلال الإطار التاريخي، وهكذا نلمس الاتجاه القومي لدى نجيب محفوظ منذ مطلع حياته الأدبية.

وإذا انتقلنا من ضفاف النيل إلى ضفتي البوسفور وجدنا أن الشعب التركي قد مر بنفس الظروف والملابسات التاريخية مع بعض الاختلاف في التفاصيل، وانه عاش نفس الكفاح تقريبا.

منذ أواخر القرن السابع عشر وعوامل الانهيار تنخر في جسد الدولة العثمانية من الداخل، وأعداؤها يتربصون بها في الخارج. وهذا ما دفع

الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح، املاً في إنقاذ الدولة من هذا الانهيار وظهرت عند ذاك ايدولوجيات متعددة، اختلفت في الوسائل واتفقت في الهدف، فمنها ما هو اسلامى يرى في الجامعة الإسلامية طريق الخلاص، وما هو عثماني يرى في الوحدة بين الولايات العثمانية خير سبيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة، ومنها ما هو ليبرالى يرى في النظم الغربية وحضارة الغرب خير وسيلة للإصلاح، وأخيرا ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك، خصوصا بعد الهزيمة التي منيت بها الدولة العثمانية في حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من انسلاخ الولايات المسيحية، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام ايطاليا ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من أقوى العوامل التي فجرت الوعي بالقومية التركية لدى الأتراك فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهى تحتل بلادهم وتمارس أبشع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال.

أصيب الأتراك في صميم قوميتهم الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انضموا إلى أعدائهم الحلفاء. ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم على نحو عبر عنه الكاتب يعقوب قدري بقوله: إحساسنا بقوميتنا جاء نتيجة لضربات مبرحة أصابت امتنا، وهو عصارة ألام قاتلة عشناها. وكان أعظم درس لقنته اياى الحياة، حينما رأيت الحضارة الغربية بوجهها السافر، تلك الحضارة التي عشت ردحا من الزمن على ثقافتها، فاصابتنى صدمة كبيرة، وتفتحت عيناى على حقائق أخرى»[٢] وقد تمثلت هذه الحقائق في ضرورة اعتماد الأتراك على أنفسهم في الأخذ بوسائل الحضارة، مستمسكين بتراثهم القومي من ناحية، محاولين معالجة المجتمع التركي حتى يمكنه النهوض بمستواه الحضاري من ناحية أخرى.

كما خاض الشعب المصري معركتين، إحداهما في سبيل الاستقلال والأخرى في سبيل الدستور، عاش الشعب التركي أيضا نفس المعركتين. وكفاحه لنيل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر، ثم تطور في النصف الأخير من نفس القرن ليشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خلعت السلطان عبد العزيز من العرش، وأجبرت السلطان عبد الحميد على إعلان الدستور الأول عام ١٨٧٦ والدستور الثاني (المشروطة الثانية) عام ١٩٠٨. وقد تميزت الحياة الحزبية بعد هذا الإعلان بالصراعات التي تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامي قبيل الحرب العالمية الأولى.

وما كان الأديب التركي ليقف ساكنا إزاء هذه الأحداث، أو بعيدا عن هذا الصراع. واصدق تعبير عن موقف هذا الأديب ما قاله يعقوب قدري، مفسراً تحوله إلى الواقعية بعد أن كان منتميا إلى جماعة أدبية رومانسية النزعة:» سنوات طوال وأنا أدافع عن مبدأ الفن للفن بكل ما أوتيت من حماسة، ثم اندلعت حرب البلقان أولى كوارثنا القومية وما أن سمعت هدير المدافع الرابضة في جاتالجه[٤] حتى أدركت أن هناك شيئا أخر جديرا بالدفاع عنه، ثم جاءت سنوات ١٩١٤، ١٩١٨ بما حملته من هجوم الاستعمار الغربي على وطننا بكل وحشية.. حينئذ أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة، وانه تعبير عن الأجيال، وانه إذا جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له«[٥] وانطلاقا من هذا المفهوم للأدب، وتحت وطأة الإحساس المفعم بالقومية التركية، اتجه يعقوب قدري إلى تاريخ تركيا يقلب في صفحاته، مردداً أيضا نفس العبارة تقريبا التي سمعناها من نجيب محفوظ، قائلا:» لم يكن ذلك بمحض إرادتي بل وجدتني مضطرا إليه حينما أردت أن أجسد

الحياة المجتمعية، وان اخلق نماذج حية، فكان ما عاشه المجتمع التركي من إحداث، ومن عرفت من شخصيات، هما المادة التي نسجت منها أعمالي».[٦]

وعلى هذا النحو نجد الكاتبين قد جنحا إلى التاريخ القومي حين أرادا التعبير عن احتياجات مجتمعيهما. وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعبين، المصري والتركي، وقد تشابهت هذه الصفحات إلى حد كبير. ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن البوتقة التي انصهر فيها الأديبان كانت واحدة.

فإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشعبين في العادات والتقاليد في شتى جوانب الحياة الاجتماعية، نكون قد وقفنا على أهم العوامل التي أدت إلى تشابه الإنتاج الروائي عند كل الأديبين .

## التأثير الفرنسي

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد، بقي لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس، ولاسيما في الشكل، هو الرواية الفرنسية. ولا مفر من الاعتراف بفضل هذه الرواية على مثيلتها العربية والتركية، خصوصا حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية، فقد اتخذوا من الواقعية أسلوبا لهم في التعبير، وكانت مدرستنا الواقعية والطبيعية في الأدب الغربي بصفة عامة، والفرنسي بصفة خاصة، مصدراً لاقتباساتهم في مجال الشكل على وجه التحديد.

ويعترف يعقوب قدري- حيث كان الأدب الفرنسي أكثر نفوذا في الأدب التركي بالأثر الفرنسي، قائلا: لقد استمعت في مرحلة الشباب، بقراءة ستاندال وبلزاك وزولا، اما الآن فتروقني إعمال مارسيل بروست وجول رومان ورومان رولان.. ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية في أعمالي، حتى أن بعض الشخصيات والأحداث نقلتها كما هي»[٧] والرواية المصرية، على يد نجيب محفوظ لم تكن أيضا بمنأى عن هذا التأثر. ونكتفي هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور شفيع السيد من نتائج حول تأثر نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعي الذي اشتهر به اميل زولا في الأدب الفرنسي.[٨] وبمجرد النظر إلى الشكل الروائي الذي جربه رواد الواقعية والطبيعية في الأدب الفرنسي، ندرك تأثر أدبائنا بهذا الشكل الذي عني بتصور الحياة ودلالتها الاجتماعية على مدى حقب زمنية طويلة، تصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى، فقد صور بلزاك فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الانسانية)، وتابع اميل زولا حياة أجيال مختلفة من اسرة واحدة، عاشت سني الامبراطورية الثانية من خلال سلسلة «روجون ماكار» Rougon Macquart وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطوراً، حيث نادى الاخير بان «تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله، أو الإنسانية جمعاء، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص، ومن ثم لابد للكاتب أن ينسج روايته بأكبر قدر من خيوط الحياة»[٩] وقد عرف هذا الشكل في الأدب الفرنسي باسم Roman Fleuve أي (الرواية النهر) ذلك الشكل الذي تجلى بكل ملامحه في ثلاثية نجيب محفوظ و «بانوراما» يعقوب قدري.

## الوحدة الزمانية

وإذا كان الكاتبان– موضوع الحديث– قد استهدفا تصوير التاريخ القريب او الواقع المعاصر لهما، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية التي شملتها الروايات واحدة تقريبا إذ بدأ نجيب محفوظ بتصوير حياة المجتمع المصري منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة، ثم عالج الوضع السياسي على الصعيد الداخلي بعد ثورة ٥٢ في « السمان والخريف» ثم ابرز السلبيات التي صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ في رواية «ميرامار» وكانت « ثرثرة فوق النيل» تعبيراً عن حالة الإحباط التي عاشها المجتمع المصري بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧.

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين: الأولى، مرحلة ما قبل الثورة، وقد تميزت بالنضال القومي، والثانية: مرحلة ما بعد الثورة، بما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة.

وقد تمثلت هاتان المرحلتان في روايات يعقوب قدري أيضا، فنرى صورة الحكم الاستبدادي للسلطان عبد العزيز من خلال رواية «هب أو شرقي (الجميع يغنون نفس الأغنية) وعولجت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة الفارين من حكم السلطان عبد الحميد في رواية «بر سوركون» (منفي) ثم تابعت رواية «قيرالق قوناق» ( قصر للإيجار) تداعي القيم خلال العهد الحميدي والحرب العالمية الاولى، وسجلت «حكم كيجه سي» ( عشية الحكم) الصراع الحزبي الذي أعقب إعلان الدستور الثاني

عام ١٩٠٨، وصورت رواية «صودوم وكومره» الانحلال الخلقي الذي صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى، وجسدت رواية « يبان» (الغريب) حياة القرية التركية خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ أما رواية «انقرة» فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية في العاصمة الجديدة بعد الثورة، وعولجت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسلبياتها وأثرها على الحياة الاجتماعية في رواية «بانوراما» بجزئيها.

وهكذا نجد الكاتبين وقد غطيا أهم الأحداث التي مر بها كلا المجتمعين المصري والتركي خلال التاريخ الحديث وقد تميزت هذه التغطية بالوقوف على ظواهر معينة، سنحاول فيما يلي استجلاء ما تشابه منها:

## ١- الانتماء السياسي فيما بين الحربين:

وهو ما يمثل المشاركة الايجابية للفرد في صنع مستقبل بلاده، أو التخطيط له على الأقل. وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند نجيب محفوظ مع بداية الثلاثية التي بدأت أحداثها مع نذر الحرب العالمية، وغليان الساحة السياسية بتيارات مختلفة، تضافرت كلها للمطالبة باستقلال طال انتظاره. ومع تتبعنا لحياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد على امتداد ثلاثة أجيال، نشهد النشاط السياسي في القاهرة منذ العشرينات حتى الأربعينات. لقد رأينا في «بين القصرين» إصرار الانجليز على استمرار الاحتلال من جانب، مقاومة الشعب لهذا الاحتلال من الجانب الآخر وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية فهمي عبد الجواد الذي كان منتميا فكرا وقلبا إلى ثورة ١٩١٩. وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى،

فقد استيقظ فهمي ذات صباح فراح يعجب لوتيرة الحياة اليومية في منزلهم، وانفصالها عن العالم الخارجي، «فالموت يجوب شوارع القاهرة طولا وعرضا، ويرقص في أركانها، يا للعجب! ها هي أمه تعجن كعهدها منذ قديم، وها هو كمال يغط في نومه.. كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب، كأن الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس»[١٠] وهو نفس الرصاص الذي أراده قتيلا في إحدى المظاهرات غداة الإفراج عن سعد.. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة في الحياة اليومية في الرواية.

ومع تطور الوعي بالقضية الوطنية، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها. فبعد أن كان حزب الوفد هو السائد، شاركه في هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين، وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوسل بالمظاهرات فقط، تعددت وسائلها، وظهر الحوار- الهادئ حيناً، والساخن أحيانا بين الأقطاب المختلفة، وهذا ما صورته «قصر الشوق» حيث غلبت عليها المناقشات الدائرة بين كمال عبد الجواد الوفدي وصحبه مثل «حسن سليم ممثل الأحرار الدستوريين وحسين شداد ممثل طبقة الارستقراطيين وسلبيتهم. وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات في هذه الفترة كانت الغاية واحدة، وهي تحقيق «الاستقلال التام»

وشهد جيل «السكرية» أي جيل أحفاد السيد احمد عبد الجواد، تطوراً آخر في مجال الانتماءات السياسية، ذلكم هو تغلغل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصري، ولاسيما المتوسطة والعاملة، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين، ثم الصدام

بين المنتمين إلى الاتجاهين. وقد مثل الاتجاه الأول احمد شوكت، والثاني شقيقه عبد المنعم شوكت.

وقد دلل الكاتب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على الطبقة العاملة فقط، بل تعاده إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة، كما استغل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التي نمت بين احمد شوكت وسوسن حماد في التدليل أيضا على إمكانية هذا الاتجاه بين الطبقتين المتوسطة والعاملة، فقد نجحت هذه العلاقة العاطفية، في حين أخفقت مثيلتها بين عايدة، سليلة الارستقراطية وكمال عبد الجواد، سليل الطبقة المتوسطة ولكي نكمل ملامح صورة الحياة السياسية في تلك الفترة نضيف ظاهرة النفاق السياسي والوصولية في «القاهرة الجديدة» وخان الخليلي.

وبقدر ما استطاع نجيب محفوظ متابعة الحياة السياسية في مصر من خلال شخصياته الروائية، حالف النجاح يعقوب قدري في ملاحقته لمسيرة المجتمع التركي، من حرب ضد الاستعمار في إبان الحرب العالمية الأولى، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المنتمون إلى «الشبيبة العثمانية» في مواجهة السلطان عبد العزيز . وقد تطورت هذه الحرب وتحول اسم الجماعة إلى «تركيا الفتاة» في عهد السلطان عبد الحميد، الذي ما فتئ يطارد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس، معلنين حربا شعواء ضده، ومتخذين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم. وكانت رواية «بر سوركون» (منفي) تسجيلا لهذه الحرب، وتصويراً لحياة المحاربين في المنفي. وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بنزول السلطان على رغبتهم، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨، وتطبيق نظام الحياة النيابية في تركيا.

ويبدأ الكاتب في روايته التالية بما انتهى إليه في الرواية السابقة، فيصور في «حكم كيجه سي» (عشية الحكم) الصراع الحزبي القائم بين جماعة الاتحاد والترقي، وهو الحزب الحاكم في ذلك الوقت، والمعارضة التي التفت حول ما سمي بحزب «الائتلاف والحرية» ومن ثم فقد انضم بطل الرواية احمد كريم وصديقه احمد صميم إلى المعارضة، وكلاهما صحفي يمثل الشباب المثقف الذي أدرك أن الديمقراطية تعني تبادل الرأي لخدمة الصالح العام للبلاد. وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذي كان يرى في الديمقراطية صراعاً على السلطة، الغاية فيه تبرر الوسيلة. وكانت من وسائلهم المؤامرات والاغتيالات، فاغتيل احمد صميم. وكان لهذا الاغتيال وقع الصاعقة على قلب احمد كريم، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية، ولكن الاتحاديين لم يتركوه في هدوء، بل دبروا مؤامرة لاغتياله، مستغلين في ذلك الفتاة «سامية» التي أحبها، وهي شقيقة لاتحادي متطرف. وهذا ما جعل احمد كريم ينفر من تلك الفتاة ويعود إلى المعركة السياسية مرة أخرى. ولكن حملة الاعتقالات، التي أعقبت اغتيال محمود شوكت باشا شملته هو أيضا فأدى ذلك إلى حالة من الإحباط والانهيار النفسي، أحس بها البطل حين امسك بالقلم ليكتب رسالة إلى أمه فوجد يديه ترتعشان فقال: «لقد انتهيت» ومع نهاية الرواية تطالعنا نذر الحرب العالمية الأولى.

ولقد استغل يعقوب قدري كل ما أوتي من إمكانيات روائية لينقل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامي، بما في ذلك من استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية، كان أحمد صميم شخصية حقيقية، وكان اغتياله أول اغتيال سياسي في تاريخ تركيا الحديث. ولهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك. ووصفها النقاد بانها أقرب إلى

المذكرات منها إلى الرواية. ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب النقدية لسلبيات الحياة الحزبية في تلك الفترة.

## ٢- تداعي القيم:

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الانهيار والتداعي في النفس البشرية، مرجعين هذا الانهيار إلى أسباب اجتماعية. ولاشك أن القيم التي يقوم عليها مجتمعنا الشرقي تقوم على مجموعة من المبادئ، التي ترجع إلى أصول دينية، وتتمثل غالبا في قيمة الشرف والأمانة والعفة.. الخ ويعتبر تخلي الإنسان عن إحدى هذه القيم انهياراً أو تداعيا في نظر المجتمع على الأقل.

ولهذا التداعي أسباب مختلفة في روايات نجيب محفوظ، تنحصر، غالبا، فيما خلفته الحربان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصري. وقد تمثلت هذه الآثار في نمو طبقة أغنياء الحرب الذين اثروا ثراء فاحشا، وصاروا يبذلون ما في جيوبهم سعياً وراء حياة المتعة والملذات. كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقرا، على نحو حدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية، مثل «جامعة أعقاب السجائر» وممارستها الرذيلة في «القاهرة الجديدة» أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل، مثل ما نجده عند احسان ومحجوب عبد الدايم في نفس الرواية، وكانت شخصية حميدة في زقاق المدق اصدق نموذج لهذا الانهيار الخلقي، فقد كفرت بالزقاق وما يعانيه أهله من فاقة، وتطلعت إلى حياة أفضل، ولكنها لم تكن- بوضعها الطبقي وتكوينها النفسي- بمنجاة من السقوط، فاهتبلت أول فرصة تمثلت في شخص فرج

الذي أغواها ودربها على فنون الغواية حتى أصبحت غانية في الحانات التي يؤمها عساكر الانجليز. ولاشك أن هذه التجارة قد راجت خلال الحربين حتى لنجدها في «الثلاثية» أمرا شبه عادي، يمارسه السيد احمد عبد الجواد وصحبه في بيوت (العوالم) بصفة منتظمة.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التي كانت تضحي بقيمة الشرف والعفة سعيا وراء مطامع مادية، لم تصل إلى بغيتها من السعادة، فهي تنتهي إلى الضياع بعد انفصالها عن قيمها الأصلية. وهذا ما حدث لمحجوب عبد الدايم في «القاهرة الجديدة» و حميدة في «زقاق المدق» وهذا ما أدى أيضا إلى ازدواجية السلوك عند السيد احمد عبد الجواد في ( الثلاثية).

و لم يكن المجتمع التركي بمنجاة من التأثر بالحرب العالمية وويلاتها، فقد جعلت هذه الحرب يعقوب قدري يكفر بالحضارة الغربية، ويدرك زيفها، بل يصفها في كتابه ( من جبال الالب) بأنها ( عالم من التناقضات وثمرة لسلسلة من الحروب المدمرة، وليست ثمرة عصر النهضة). كما اشتد إيمانه بالشرق فهو عنده يمثل الروح السامية.

وقد تناول يعقوب قدري آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع في بناء المجتمع التركي من خلال روايته «قيرالق قوناق» قصر للإيجار. فها هي ذي سنيحة بطلة الرواية. وحفيدة احد الرجال الذين كانوا يعملون في قصر السلطان عبد الحميد، تضيق ذرعا بقصر جدها الذي لا تجد فيه من الإمكانيات ما يساعدها على تحقيق مطامحها، فهي تريد أن تحيا حياة أوروبية، و لم يكن في طاقة جدها وأبيها الأنفاق على هذا المستوى،

ومن ثم فهي تفكر في الزواج من رجل غني يوفر لها هذه الإمكانيات، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة، فالزواج قيد وهي لا تحب القيود. وأيضا فأن القصر وجدها كأن يمثلان القيم القديمة المتعفنة في رأيها، فهجرت القصر إلى حياة اللهو في ملاهي «بك اوغلي» ثم هربت إلى باريس بمساعدة احد ضباط الاحتلال، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصيبت بخيبة أمل،عادت لتجد أباها وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز، يسهر حتى الصباح، وقد جمع حوله رهطا من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار. وما أشبه حميدة عند نجيب محفوظ «بسنيحة» عند يعقوب قدري، فكلتاهما كانت تلهث وراء حياة أقامت صرحها في مخيلتها ولكنها لم تجد هذه الحياة في الواقع، وكلتاهما هجرت قيمها الاولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع، بل لم تهنأ بالاستقرار النفسي.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن يعقوب قدري وهو ينتقد انهيار القيم عند «سنيحة» التي تمثل شريحة من الجيل الجديد، لا يمتدح قيم جدها الذي يمثل جيل (التنظيمات) بل يرى الأمل في القيم الجديدة التي كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل، تلك الفئة التي قاذت حرب الاستقلال واضطلعت بمهمة إصلاح ما أفسده الاحتلال.

وكانت رواية «صودوم وكومره» نموذجا آخر لتداعي القيم عند شريحة من المجتمع الاستانبولي وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى.

وهكذا رأينا من خلال عدستي نجيب محفوظ ويعقوب قدري الدمار المعنوي الذي أحدثته الحروب العالمية في مجتمعنا الشرقي.

## ٣- الثورة الاجتماعية

شهد كل من الشعبين، المصري والتركي، ثورة قام بها الجيش، واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية. وكأن لابد للرواية وهي «صانعة الحياة» كما يصفها الروائي التركي خالد ضيا- أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتقنين هذه الثورة والتخطيط لها كما سنرى.

تابع يعقوب قدري الثورة الكمالية منذ إعلان حرب الاستقلال، محذراً من عمق الهوة بين المثقفين قادة الثورة، والفلاحين جنودها، وذلك من خلال رواية « يبان» (الغريب). والغريب هنا هو ضابط من الحرب، اضطر للإقامة في إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الفلاحين وحين طالت إقامته بين أهالي القرية زاد نفوره منهم ونفورهم منه، حتى أن الفتاة التي أحبها رفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريتها.

وبقدر ما كانت رواية«أنقرة» تصويراً للاستيطان الجديد في العاصمة، ولسير الحياة الاجتماعية فيها، كانت أيضا تصورا لما يجب أن تقوم عليه من هذه الحياة من قيم. عاشت أنقرة ثلاثة مراحل من خلال بطلة الرواية سلمى هانم، التي وفدت إلى المدينة مع زوجها الأول موظف البنك نظيف بك، ولكن الحياة في أنقرة بدت لها ضربا من المحال أول الأمر، فمازال خيالها يعيش في استانبول بما فيها من وسائل حضارية، ومازالت تحن إلى حياة جديدة غربية النمط. ومن ثم نراها مستكبرة على من حولها، متبرمة بتصرفات الأهالي السذج الذين يعيشون حياة قروية من وجهة

نظرها. وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثاني، فقد تزوجت البكباشي حقي بك الذي وفر لها ما كانت تصبو إليه من حياة غربية النمط، فقد أصبح من رجال الأعمال بعد استقالته من الجيش، وأصبحت حياتهما غارقة في سهرات تمتد إلى الصباح مع المستثمرين الأجانب واتفاقاتهم التجارية. بيد أن سلمى هانم سرعان ما أصابها السأم من هذه الحياة أيضا، خصوصا بعد أن تعرفت على الصحفي الشاب نشأت ثابت، الذي ساعدها على الخروج من أزمتها، وعلى الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضا بزواجه منها. كان نشأت يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية، وكان متشبعا بروح الأناضول، فأقنعها بهذه الروح. ورويدا رويدا بدأ إحساسها بالاغتراب يزول، وبدأت الهوة تضيق بينها والحياة المحلية. والدليل على ذلك اشتغالها بتمريض جرحى حرب الاستقلال. بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجزء الأخير من الرواية كان محض خيال ومجرد تصور لما يمكن أن تقوم عليه الحياة الجديدة من قيم أصيلة، يعرب عن خيبة أمله في تحقيق هذا التصور في الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول» كنت أتصور أن هذه سيحدث بعد عشرين عاما من الانقلاب، ولكن ها قد مضى عشرون عاما على العشرين ولا تزال أنقرة تعيش نفس الحياة التي صورتها في الجزء الثاني.[١١] ويقصد حياة التفرنج.

ورواية «بانوراما» كما تبدو من اسمها هي إطلالة على مجتمع الثورة الكمالية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠. وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع اكبر قدر من جزئيات هذا المجتمع لتشكل لنا في النهاية لوحة كاملة لمجتمع ما بعد الثورة، حملها الكاتب رؤيته ونقده للسلبيات التي صاحبت التطبيق، وهذا نفسه ما فعله نجيب محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢. والمجتمع التركي كما نراه من خلال بانوراما يعقوب قدري

قد أصيب بحال من الضياع وفقدان التوازن بعد مضى خمسة عشرة عاما من الانقلاب وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل فؤاد، أحد أبطال الرواية، ثم ماذا؟ وإلى أين! والإجابة عن هذا التساؤل تنم عن ألم شديد: لا أعرف! لا أعرف شيئا قط، «وبمعنى أوضح فالحوادث فاقت حدود إدراكنا، سنعود جميعا، نحن والعالم، إلى ظلمات العصور الوسطى، فلا العلم ولا الفلسفة بقادرين على إنقاذنا وسيأتي يوم تسيطر فيه قوي عمياء مازلت مجهولة بالنسبة لنا على مقدرات الإنسان»[١٢] ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نتعرف على الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة. ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم، كما يشكو أحمد نظمي مدرس الفلسفة إلى صديقه: « نعم كل شخص ارتدى القبعة، أصبح حليق الذقن، نزعت المرأة حجابها، ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات، وقلد كل البدع الأوربية، ثم قامت حركة قباقجي مصطفي الرجعية، التي لا تختلف كثيراً عن تمرد الانكشارية»[١٣] وفضلا عن ذلك نرى أحد الولاة وقد أنفق ببذخ على بناء قاعات للبلياردو ومسارح لا يؤمها احد.

ونرى من خلال هذه (البانوراما) معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء الآثار الاقتصادية المترتبة على الأوضاع الجديدة، فالتاجر حسين منصور زاده يشكو –على الرغم من تزايد أرباحه يوما بعد يوم – من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين، والموظف الصغير نيازي بك، الذي ظل يدخر من مرتبه طوال ثلاثين عاما وكله أمل في أن يبتاع منزلا صغيراً ليتخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها، رأى بصيصاً من الأمل فيما تقيمه الدولة من مجمعات سكنية للتمليك فبادر إلى دفع الثمن، ولكن القائمين على المشروع ما فتئوا

يطلبون المزيد من النقود حتى عجز عن السداد، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر. ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالا، فها هو ذا عثمان نوري بك قد أصبح مرؤوسا في ديوان وزارة الخارجية، لشاب في سن أبنائه، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن، وطفح به الكيل حين توالت عليه «بلاغات نزع الملكية» فتارة تنزع ملكية لعقار لتوسيع الرصيف، وأخرى لتجميل الميدان، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته القوانين التي مست الجانب المعنوي من شخصية الإنسان التركي. ولذلك كانت ردود الفعل لهذه القوانين أكثر عنفا. هذا ما نراه في شخصية الحاج طحينجي زاده أمين افندي، الذي رفض أن يبارح داره لعدة سنوات خوفا من ارتداء القبعة بعد صدور قانون يحرم ارتداء الطربوش، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران في البلدية، فامتثل لهذا القانون، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعيا. ولم ينس– بعد مرور عشرين عاما على الثورة الكمالية –أن يشيح بوجهه عن تمثال آتاتورك كلما رآه في مدخل حديقة الأمة. ويتمتم قائلا «لعنة الله عليه»(١٤) أما جنود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها، أعضاء السلطة التشريعية، فقد انحصرت جهودهم في إرضاء المناصب العليا وليس الجماهير، مناقشاتهم رتيبة هادئة تحت القبة، صاخبة وساخنة خارجها، وكلهم خائف «على الكرسي» ولذلك فسلوكهم يشوبه النفاق والرياء. كل ذلك نراه من خلال مناجاة النائب خليل رامز لنفسه، الذي كان يخشى «أن يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعلوها التراب، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والمشروطية».(١٥)

وهكذا نرى اللوحة التي رسمها الكاتب لمجتمع ما بعد الثورة الكمالية قاتمة، مفعمة بالتشاؤم. فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع، فالتاجر غير راض عن تقلبات السوق، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت عليهم وطأة الضرائب، والموظفون ذوو الدخول الصغيرة يئنون من ارتفاع إيجار المساكن، والأشراف في القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين، وصغار الفلاحين مازالوا في غفلتهم وقانون المساكن الجديد ظلم للمستأجر والمالك معا، أما العلمانية فقد كانت سيفا سلط على رقاب رجال الدين.(١٦)

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لنرى من خلالها سلبيات الثورة الكمالية، كشفت لنا قصة ميرامار عن أوجه القصور في تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو، وذلك من خلال شخصياتها: فشخصية سرحان البحيري عضو الاتحاد الاشتراكي تمثل النفاق السياسي في تلك الفترة، إذ أنه يتشدق بمبادئ لا يؤمن بها، بل هو خائن لها ولكل القيم الإنسانية، ومن ثم فقد غرر بزهرة الفلاحة، التي ترمز إلى مصر في الرواية. وشخصية منصور باهي أيضا تمثل خيانة للثورة فقد خان الأمانة وسرق أموال الشركة التي كان يديرها. إذا اعتبرنا هؤلاء طليعة الثورة فهناك حطام لها أيضا. وقد تمثل هذا الحطام في شخصية طلبة منصور الإقطاعي، الذي اضير ماديا حين استولت الحراسة على أرضه، وشخصية حسني علام، الذي رفضت قريبة له الزواج منه لأن «البلد أصبحت بلد شهادات» وهو لا يحمل أية شهادة.

ويتابع نجيب محفوظ السلبيات التي صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «ثرثرة فوق النيل» فنري كيف أدت المفارقة بين

الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المثقفين عن المجتمع، شاكين من أن «كل قلم يكتب عن الاشتراكية، على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والثراء، وليالي الأنس في المعمورة».(١٧)

وما من شك في أن كلا من الكاتبين كان شديد الولاء لثورة مجتمعه، متعاطفاً معها، فلم يكن نقدهما هجوما على الثورة بقدر ما كان حرصا على تصحيح مسارها.

## الشخصية بين الإرادة والعمل:

حفلت الصورة المجتمعية التي رسمها كل من نجيب محفوظ ويعقوب قدري بحشد متنوع من الشخصيات التي عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها. ومن الجدير بالذكر أن الكاتبين لم يكتفيا بالوصف الخارجي لهذه الشخصيات، بل أمعنا في الولوج إلى العوالم الداخلية لها، مستبطِنين أثر الأحداث عليها. وإذ نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصري وما هو تركي منها خصوصا في موقف الأبطال حيال جوانب الانهيار الاجتماعي، وهو موقف التردد دون الإقدام، والحيرة دون اتخاذ القرار، والإرادة دون العمل، وباختصار موقف الفكر دون التطبيق. ومن ثم ليس بمستغرب أن نجد النقاد، مصريين وأتراكا، قد التقوا عند وصف هذه الشخصيات بالهاملتية(١٨) وقد تجلت هذه الهاملتية بكل معانيها في شخصية أحمد جلال بطل رواية (الغريب) ليعقوب قدري، فقد ظل طيلة إقامته بالقرية، يراقب سكانها، مستكشفا سلوكهم، متلمسا مشاكلهم مفكرا في الاقتراب منهم لمساعدتهم في الخروج من محنتهم، ولكنه لم يكن ليفعل شيئا سوى مناجاة نفسه: إلى أين

أمضي؟ وأين مكاني ؟ من سيفهمني؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة؟ من سينقذني من هذه الغربة؟ أما من أخ؟ أما من أخت؟ أما من رفيق؟(١٩) وظل أحمد جلال في موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يحرك ساكنا، إلى أن أجبره الأهالي على الذهاب معهم، على الرغم من خبرته بوصفه ضابطا سابقا، بل أن هذه المحنة كانت كافية لأن تجعله يذوب مع الفلاحين. ومع ذلك فإنه يعترف قائلا: حتى المحنة لم توحدنا بل عمقت الهوة التي بيني وبينهم.[٢٠] ولم يكن هذا موقف احمد جلال فقط، فها هو ذا احمد كريم بطل «حكم كيجه سي» يقف متفرجا أمام الصراعات الحزبية، نادما على تمسكه بالمعارضة: إلام كل هذه الآلام؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاء بنيه، حتى لو كان لك قوة النسر في عشه، فماذا ستقول ساعة الاحتضار؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة، ولا أنت بحاقد على حزب الاتحاد والترقي.. إذن فعم كنت تدافع؟ وفي سبيل أي شئ كنت تناضل؟ لقد كنت تسير مسلوب الإرادة، كالسائر في نومه، والموت هو النهاية»-.[٢١]

ولم تسلم شخصيات نجيب محفوظ من الدوران في هذا الفلك، بل أننا نجد ياسين في «بين القصرين» يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كريم، مؤمناً بعبث ما نبذله في الحياة من جهد، بل بطلان هذه الحياة أصلا، فها هو ذا « يشعر بكل ما في قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله، ربما لم يجده ماثلا في عالم الواقع، ولكنه يشعر به كامناً في قلبه ودمه، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع أو فلتمض الحياة عبثا من العبث، وباطلا من الأباطيل.[٢٢] ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب، وبين المقاومة والاستسلام واضحا في موقف حسنين في « بداية ونهاية» حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام

عمله، فهو ما بين مقبل على أخذها لما تقتضيه الحاجة، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعزة النفس. وكان حواره مع نفسه أصدق تعبير عن هذا الموقف:» لا يمكن أن أقبل، لا يمكن أن أقبل. ارفض. أقبل أرفض « ثم ينتهي هذا التردد إلى الإذعان» فلا حياة إلى بالإذعان. لن يدري احد، ولكني سأذكره ما حييت، وسأخجل منه ما حييت.. فلآخذها كدين ثم اقضيه عند الميسرة..أني جائع، شريف وجائع، ولن ارفض. تبا للحياة[٢٣].

سادت هذه النغمة حوار غالبية الشخصيات التي جسدها الكاتبان في أعمالهما الروائية، ذلك الحوار الذي لم يكن ليترجم إلى عمل ايجابي. ولسنا في موقف المحاكم لهذه الشخصيات، وإنما أردنا إيجاد الدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتهما. وهو كما يبدو التزامهما بالواقعية النقدية التي لا تفرض على أبطالها تقديم الحلول وإنما تدفع بهم إلى إبراز جوانب الانهيار وأوجه القصور في المجتمع كما رأينا.

## هوامش

(١) يعقوب قدرى قراعثمان اوغلى : ولد في القاهرة عام ١٨٨٩ لأب ينتمى إلى عائلة من عائلات الأناضول العريقة عاد إلى تركيا مع عائلته وهو في السادسة من عمره وظل بها سنتين ليعود مرة أخرى إلى مصر وليتعلم في مدرسة الفرير بالاسكندرية ثم رجع الى وطنه عام ١٩٠٨ كأن لهذه النشأة المصرية اثر في أنتاجه. إذ دارت أحداث أولى قصصه القصيرة في احد قصور القاهرة. اشتغل بالسياسة مع الأدب وكان مقرباً لدى آناتورك. توفي عام ١٩٧٤.

(٢) يحى حقى، المصرية، القاهرة، ١٩٦٠، ص٧٦

(3) Kabaklı, Türk edebiyatı Tarihi, Ist. 1974 CIII.S.403

(٤) جاتالجه: تقع في الشمال الغربى لاستانبول أى مدخلها من ناحية البلقان

(5) Kudret,Cevdet, Türk edebiyainda hikaye ve roman. Istanbul.1970s.113

(٦) المرجع السابق s.100

(٧) المرجع السابق s.114،116

(٨) دكتور شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية. القاهرة، ١٩٧٨، ص١٤٣، ١٤٤

(٩) نفس المرجع Kabakli، Ahmet، S.408

(١٠) نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ٣٣٨

(11) Karaosmanoglu, Yakup Kadri Ankara

(12)karaosmanoglu, yakup kadri, panorama, s4

(١٣) وهى ثورة مضادة لأنقلاب ١٩٠٨ ارادت القضاء على حركة الاتحاد والترقى والغاء الدستور

(14) Yakup Kadri, Panorama, S,414

(١٥) نفس الرواية s.32

(١٦) نفس الرواية s. 414

(١٧)نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص ٣٧

(١٨) أنظر الهلال ١٩٧٠(مأساة الفرد عند نجيب محفوظ) دكتور على الراعى وللناقد التركى Cevdet Kudret في مرجعه السابق.

(19) Yakup Kadri, Yaban, s.77

(٢٠) نفس الرواية s. 154

(21) Yakup Kadri, Hukum Gecesi, s.338, 339

(٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين، ص ٣١٠

(٢٣) نفس المؤلف، بداية ونهاية، ص ١٩١(١٢)

# (٤)

# البوفارية

# في الرواية المصرية والتركية

تبوأ جوستاف فلوبير (١٨٢١- ١٨٨٠م) مكان الريادة بين كتاب الرواية الواقعية في الأدب الفرنسي، ولم يحظ أي من أعماله الروائية بما حظيت به رواية «مدام بوفاري» (١٨٥٧م) من اهتمام، ولاسيما أنها أثارت ردود فعل متباينة عند ظهورها، فقد هاجمها آنذاك بعض النقاد، بل الرأي العام كله الأمر الذي أدى إلى تقديم مؤلفها وناشرها إلى المحاكمة بسبب بعض الفقرات في الرواية، وبسبب استهتار البطلة وعدم مراعاتها للتقاليد والأعراف.

وبرغم ذلك بلغ الكتاب من النجاح حداً أطلق معه اسم «بوفاري» على مذهب فلسفي خاص هو «البوفارية»، وقوامه الفساد التصوري الذي يؤدي إلى الاختلال بين الإمكانات والشهوات التي ينميها الزهو اليقظ[1] .

ولعل هذا النجاح الذي أصابته الرواية أغرى كتاب الرواية في الآداب الشرقية بمحاكاة فلوبير، والسير على نهجه في تصوير شخصية البطلة، وبخاصة الجانب «البوفاري» منها، كما اصطلحت عليه مدام لافارندا. ولا غرو أن تتأثر الرواية العربية والرواية التركية في أول عهديهما، أي أوائل القرن العشرين، بالرواية الفرنسية، ولكن النجاح وحده غير كاف دافعاً للاقتباس، وخصوصاً إذا وضعنا في الحسبان ما يمكن أن يقابل مثل هذه البوفارية من اعتراض في المجتمعات الشرقية في أوائل القرن. ويبدو أن محمد حسين هيكل صاحب رواية «هكذا خلقت»- وهي النموذج الذي اخترناه من الرواية المصرية- كان يتوقع مثل هذا الاعتراض، فصدر روايته بمقدمة يلتمس بعض العذر لتصوير ما في البطلة من «شذوذ غير مألوف»[2] .

---

(١) لافاراندا، ترجمة فؤاد قاسم، فلوبير بقلمه، المنشورات العربية، بدون تاريخ

(٢) محمد حسن هيكل ( دكتور)، هكذا خلقت، مطبعة أخبار ايوم، القاهرة، بدون تاريخ، المقدمة

ومن ثم كان لزاماً علينا أن نبحث عن سبب آخر حدا بكتاب الشرق الإسلامي أن ينتقوا من الأدب الغربي هذه الشخصية الشاذة غير المألوفة ويجسدونها في رواياتهم.

ولا شك أن الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في العصور الحديثة، قد بدأ منذ أول احتكاك بين العالمين. وقد تمثل هذا الصراع بين من هو مقبل على الحضارة الغربية ومعرض عنها، ولكن حدث أن احتدم هذا الصراع في أوائل القرن العشرين، ولا سيما بعد أن أدرك بعض أئمة الفكر زيف هذه الحضارة وتنكرها لمبادئها.

وتميزت القاهرة واستانبول، لموقعيهما الجغرافي والثقافي، بشدة هذا الصراع؛ فرأينا يعقوب قدري «١٨٨٩-١٩٧٣»، وهو رائد من رواد القومية في الرواية التركية، يعلن اعتقاده بأن «هذه الحضارة ليست سوى ثمرة حروب ودماء وليست من ثمار عصر النهضة»[٣]، خصوصا بعد أن رأى هذه الحضارة بوجهها السافر حينما دون مدافعها على مشارف مدينة استانبول في الحرب العالمية الأولى. وهذا ما دفع بالكاتب إلى تصوير شخصية تمثل التمزق والضياع، إذ حاولت المرأة الشرقية تقليد ما تسرب إليها من سلوك وعادات وتقاليد غربية. وهنا وجد الكابت بغيته في البوفارية التي خلقها فلوبير في روايته سالفة الذكر؛ فجعل بطلة رواية «قيرالق قوناق» «قصر للإيجار» (الطبعة الأولى ١٩٢٢) توأما لايما بوفاري.

وكاتبنا يعقوب قدري، الذي أتقن الفرنسية وقرأ عنها، لا ينكر تأثره برواد الواقعية والطبيعية الفرنسيين[٤]. ويبدو واضحاً أن صورة «إيما

(٣) أنظر ص من هذا الكتاب
(٤) Kudret, Cevdet, Türk edebiyatında Hikaye ve Roman, Ankara, 1970, s.116

بوفاري كانت ماثلة أمامه وهو يكتب هذه الرواية، بل إن أحد أشخاصها يرى البطلة مزيجا من «ديدمونة وجولييت ومدام بوفاري»[٥] .

وإذا انتقلنا إلى القاهرة نجد الدكتور محمد حسين هيكل يبث الوطنية والروح المصرية الخالصة في كتاباته، بعد أن عاد من باريس عام ١٩١٢، ويدعو في أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية وإلى ضرورة بعثها والتمسك بها[٦] . ونجده يحذر- في مقدمة روايته. (هكذا خلقت)، وهي موضوع المقارنة- من مغبة انسياق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية، والمجتمع المصري على مشارف طور جديد، فيقول :

«الواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الاجتماعي الذي شهدته مصر ولا تزال تشهده. وإذا كان في البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً إن قل أن يجتمع كله في نفس واحدة من الزمن، فهو يرسم لا ريب صورة من صور تطورنا المتصل في هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصري. وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلنا.. ومن الخير تصوير الجوانب المختلفة من أطوارنا في هذا الوطن، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لفائدة المجتمع»[٧] .

وهكذا نجد أن الهدف الاجتماعي مشترك بين الكاتبين المصري والتركي. وقد تمثل الهدف في تنوير المرأة المسلمة بما ينتظرها من ضياع وتمزق، لو أساءت فهم الحرية الاجتماعية التي كانت تنادي بها، وفي دعوتها للتمسك بأهداب الدين. والتقاليد والأعراف الشرقية. لا غرو

(٥) Kraosmanoğlu, Yakup Kadri, Kiralık Konak, İst.

(٦) محمد زغلول سلام ( دكتور)، دراسات في القصة العربية الحديثة، إسكندرية، ١٩٧٣، ص ١١٧

(٧) محمد حسين هيكل، نفس الموضع

بعد ذلك أن يشترك الكاتبان في مصدر الاقتباس؛ وقد نهل كلاهما من منابع الأدب الفرنسي وتأثر بواقعيته.

## الموضوع :

وموضوع الرواية الفرنسية- بإيجاز- يتمثل في شابة حسناء نشأت في أحضان أحد الأديرة بعيداً عن دفء الأسرة وحنانها، فأغرقت نفسها في قراءة الروايات العاطفية، وتجسم في خيالها ما كانت تطالعه من أفكار ومشاعر في هذه القراءات، حتى باتت متبرمة بالواقع، تجري لاهثة وراء خيالات محمومة. وحلمت بأن الزواج سيحقق لها ما كنت تعيشه في خيالها، ولكن القدر دفع بها إلى زوج هادئ الطبع، متزن الشعور، فلم تجد عنده ما يوازن إحساسها المتدفق بالعاطفة، ومن ثم زادت الفجوة بين الواقع المعيش وما في ذهنها من خيالات. ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحرمة، وانتهى الأمر بها إلى الانتحار، بعد أن استهلكتها هذه النزوات واستنفدت ثروة زوجها.

وموضوع الرواية العربية لا يختلف عن ذلك كثيرا؛ فالبطلة قد حرمت حنان الأم بعد فقدها، وحنان الأب بزواجه من أخرى، فتوفرت على المطبوعات الغربية من روايات ومجلات، وعلى تعلم الموسيقى والعزف على البيانو، ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محنتها، فتزوجت بطبيب يحمل صفات شارل الفرنسي نفسها، حيث دفعته الزوجة إلى العمل بالحقل الدبلوماسي كيما تحقق لنفسها الرغبة في الأسفار والرحلات، وتعيش حياة اجتماعية متحررة من القيود التي كان المجتمع الشرقي يفرضها على المرأة آنذاك. ويدفعها الغرور بجمالها إلى

محاولة السيطرة على كل من تقع عليه عيناها من الرجال، وتدفعها الغيرة أيضاً إلى الإيقاع بأحد أصدقاء زوجها، حين تعلم أنه ينوى الزواج من صديقتها، فتختلق قصة لتنفصل عن زوجها وتتزوج بالصديق. ولكنها لا تجد ما كانت تنشده من سعادة، سواء مع زوجها الأول أو زوجها الثاني، فتتوب إلى رشدها وتلجأ إلى الدين والإيمان، طالبة من الله المغفرة.

ولا تختلف البطلة في الرواية التركية عن مثيلتها المصرية. إذ عاشت تلهث وراء خيالات استلهمتها من الروايات الفرنسية، تتقمص شخصياتها، وتقلد ما تجده في مجلات الأزياء الغربية. لقد أرادت أن تعيش حياة غربية بكل ما تحمل الكلمة من تحرر من التقاليد الشرقية، ولهو ونزهات مع العشاق، ومجالسة الأجانب في الفنادق الكبرى، باتت تحلم بالهروب إلى باريس، وحققت هذا الحلم، ولكنها لم تحقق ما كانت تجري وراءه من سعادة، فعادت إلى الضياع ومشاركة أثرياء الحرب لياليهم الحمراء. والضياع هنا قرين الموت.

وهكذا نجد الشخصيات الثلاث وقد التقت في تطورها مع الحدث الرئيسي عند ثلاثة مواضع هي :

١- المحتوى النفسي.
٢- الفجوة بين الخيال والواقع.
٣- الاندفاع وراء النزوات.

## المحتوى النفسي:

لا شك أن إيما بنشأتها في الدير قد حرمت من أسباب الحنان الأسرى، وكانت القسوة في تعاليم الدير تزيد من هذا الحرمان. فضلا عن أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة، الأمر الذي دفع بها إلى الروايات العاطفية التي كان أترابها يقرأنها خلسة. تلك الروايات التي كانت «تترع بزفرات العشاق ودموعهم وقبلاتهم». والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد منهن تأثراً؛ فقد كانت «تحس برجفة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكشف خفية عن صورة فيه». ولذلك عاشت في خيالات لامرتينية، فتصغي إلى القيثارة التي تعزف على سطح البحيرة، أو إلى البجع المحتضر، أو إلى سقوط أوراق الشجرة...» (٨)

ولكن ثقتها المفرطة بجمالها وجاذبيتها جعلتها ترى نفسها معشوقة مثل بطلات الروايات التي كانت تقرأها. فعاشت هذه الرؤية في خيالها، وأصبحت تختلق الخطايا لكي تذهب إلى الكاهن وتعترف بخطايا لم ترتكبها. هذه الثقة دفعتها ايضا الى التبرم بحياة الدير والتمرد على قيوده. ولذلك « لم تحزن آنسات الدير على انسحابها منه». وقد وصلت هذه الثقة إلى حد الغرور بحيث لم ترض عن حياتها العادية مع زوجها. ولم تقبل أيضا القدر الذي وفره لها من سعادة. الأمر الذي أدى إلى غيرتها وحقدها على غيرها من النسوة اللاتي تراهن أكثر منها سعادة بالرغم من أنهم أقل منها جمالاً.

(٨) جوستاف فلوبير، ترجمة حافظ ابو مصلح، مدام بوفاري، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣١

ولم تختلف نشأة بطلة الرواية المصرية، التي لم يشأ الكاتب ذكر إسمها، عن نشأة إيما؛ فهي محاطة ببيت عتيق ذي أسوار عالية تذكرنا بأسوار الدير؛ وهي وحيدة أبويها، يختطف الموت أمها ويحاول أبوها أن يعوضها هذا الفقد، ولكنه سرعان ما يتزوج بامرأة جميلة تشعر البطلة بالغيرة منها والحقد عليها، إذ إنها احتلت مكانتها بسلاح كانت تعتقد- من فرط ثقتها بجمالها- أن لا منازع لها فيه. حاولت الهروب من هذه النكبة «فانكبت على قراءة المجلات والقصص الانجليزية، فترى فيها تصويرا للسيدات والأوانس النحيفات. يشهد بجمالهن ويثير الإعجاب بهن. وكانت تقرأ ما تترجمه هذه المجلات عن الأدب الفرنسي»(٩). وتوفرت على تقليد ما تراه في هذه المجلات من تزين، فازدادت عنايتها بجمالها حتى تثبت في مجال المنافسة مع زوج أبيها. ولكنها أحست بالهزيمة للمرة الثانية حين أفلحت الزوجة في التأثير على زوجها ليتخذ قرارا يمنع الفتاة من الذهاب إلى دروس البيانو. فتحولت الغيرة إلى كراهية: «بدأت أعرف الكراهية. وكان قلبي لا يعرف غير الحب... عجبت كيف ينطوي هذا الجمال الفاتن الذي صوره الله في هيئة هذه المرأة على روح خبيثة كل هذا الخبث.. ولهذا لجأت إلى كل وسائلها وكل حبائلها وكل شباكها»(١٠).

ويبدو أن هزيمتها هذه دفعتها إلى الانسحاب من هذا الميدان. لتبحث عن ميدان آخر. فجربت تأثير جمالها على طبيب كان يعود أخاها. وقد رأت فيه منفذا من محنتها في هذا البيت فقبلته زوجا. ولكنها عاشت تغار من كل مرة تراها سعيدة، وتحاول أن تثبت تأثير جاذبيتها في الرجال.

---

(٩) هكذا خلقت، ص ١٩

(١٠) نفس الرواية السابقة، ص ٣٧-٣٨

وفي قصر عتيق على ضفاف البوسفور نجد سنيحة وقد حرمت من رعاية الأبوين، إذ فقدت الأم. والأب سادر في لهوه وملذاته. كل همه البحث عن كل ماهو غربي. وتولى رعايتها جدها لأمها. الذي كان يمثل العهد القديم أو (البائد)- في نظرها- ومربية نمساوية ما فتئت تصب في أذن الفتاة حكايات أشبه بالاساطير عن الحياة الغربية..بما فيها من انطلاق وزينة وتبرج. و لم تكن هذه الحكايات هي المصدر الوحيد لإلهاب خيال الفتاة عن الحياة الاوروبية، فقد انكبت على قراءة «روايات الجيب وبعض المسرحيات ومجلات الأزياء ومجلات الفكاهة الفرنسية حتى أصبحت تعيش مع ما تقرأه من شخصيات، وتتقمص الشخصيات النسائية منها ومعظمهن نساء مسترجلات»[11]. وبات من الطبيعي بعد ذلك أن تتمرد على تقاليد القصر، وتتبرم بالحياة مع جدها، وتعيش في باريس بخيالها.

وهكذا نجد أن تكوين البطلات الثلاث تشكل نتيجة لعوامل بيئية تمثلت في النشأة، وأخرى ثقافية تمثلت في القراءات؛ وهو في مجمله يسوغ ما لدى الشخصيات من رفض للواقع وتمرد عليه.

(11) Kiralık Konak, S. 12

## الفجوة بين الخيال والواقع

رأت إيما في شارل الطبيب المعالج لها منقذا من الحياة الرتيبة في منزل الاب فقبلت خطبته، وعاشت أيام الخطوبة تنسج أحلامها على غرار ما قرأته في «بول وفرجيي»، «بالبيت الصغير، بالكلب فيدال، بالعبد دومينجو»، كانت تحلم بعاطفة غريبة، بشهر عسل تقضيه في المدن الكبيرة، ولكنها لم تجد في الواقع شيئا من ذلك. «كانت في أعماق نفسها تنتظر حدثاً ما». بيد أن حياتها مع شارل كانت تسير في رتابة مملة، بل إن شارل نفسه لا يثير في نفسها إلا الملالة والسأم «... فقد كانت أحاديثه سطحية كرصيف الشارع»، و «كل ما يفعله أنه يأخذ في سرد أسماء الناس الذين رآهم. والقرى التي زارها»(١٢).

وبدأت تشعر بأنه ليس الرجل المناسب؛ فهو «يقبلها في ساعات معينة كأنه يمارس عادة من العادات». و «لماذا لم تدفع الصدفة مع طريقها رجلا غيره؟ ترى كيف حياتها لو حظيت بالرجل الآخر الذي لم تعرفه»(١٣). وكان يؤجج ثورتها أن زوجها كان هادئا، رفيقاً بها. عطوفاً عليها، يلبي رغباتها، فلم تجد مبررا لأن تكرهه. تمنت أن يضربها شارل كي تجد مبررا لكرهها له وانتقامها منه. وحتى هذا لم تجده أيضا؛ فقد كانت تنشد ثورة تعادل تلك التي في داخلها، فباتت تنتظر من يحقق لها هذا التوازن النفسي من ناحية، ويحقق أحلامها من ناحية أخرى.

فإذا انتقلنا إلى بطلة الرواية المصرية، نجد حديثها مع نفسها يتسم بالصراحة؛ إذا تقرر أنها إنما تزوجت «فراراً من زوج أبيها ومن بيته». وهي تلعن الأقدار التي لم تدفع في طريقها بزوج غير زوجها. فتقول

(١٢) مدام بوفاري، ص ٣٣
(١٣) الرواية نفسها، ص ٣٥

«تزوجته وأنا طفلة غريرة لا أعرف شاباً غيره»[١٤] . ورغم حبه الشديد لها كانت تراه يحبها بحكم الواجب لا من أعماق قلبه»، وأحست مما بينهما من تفاوت. بل باتت تكره فيه طيبته وانصياعه لرغباتها: «ليست فيه رجولية العقل أو القلب، أو أي لون من ألوان الرجولية. التي تجعل المرأة تتعلق بالرجل وتفني فيه، إنه طيب بالغ الطيبة. فيه صفات رب الأسرة العطوف، الذي يبذل غاية جهده لاسترضاء أسرته. ويبدو أن الزوج كان- إلى عطفه هذا- ضعيفاً أمامها. وهي تريده قويا. وتفضله ثائرا، إذ تقول «تمنيت لو أنه ثار هذه الثورة منذ شهور وسنين. وتمنيت لو أنه يومئذ حطم كبريائي وإن أدى به الحال أن يضربني»[١٥] .

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلبي كل رغباتها، ويحقق لها ما كانت تنشده من حياة منطلقة متحررة، بما فيها من رحلات خارج البلاد، ومجال لهو ورقص على الطراز الأوربي، وثياب فاخرة وهدايا ثمينة، لم تشعر بما كانت تحلم به من سعادة؛ فهي جد باحثة عن عاطفة قوية غير تلك التي يشملها بها زوجها.

وفي الرواية التركية نجد سنيحة لم تأل جهدا في سبيل تحقيق ما تحلم به من حياة غربية متحررة من كل القيود. وفكرت في الزواج من ثرى يشترى لها الثياب الأوربية، وينفق على رحلاتها إلى باريس. ولكن «كبرياءها يحول دون الإفصاح عن هذه الرغبة». هذا فضلا عن أنها كانت ترى في الزواج قيدا، وهي تهرب من القيود، فجمعت حولها رهطا من الأصدقاء الأجانب هم في الأصل أصدقاء مدام كرويسكي؛ مربيتها. وكانت تنظم لهم حفلات الشاي في يوم من أيام الأسبوع، وترتدي الثياب الاوروبية سافرة الوجه، مما يثير استنكار جدها وتبرمه،

(١٤) هكذا خلقت، ص ١٢٢
(١٥) نفس الرواية، ١٥٦

ولكنه لم يكن ليستطيع الوقوف أما نزواتها، بل كانت تصفه بأنه ممل، قائلة «أنت ممل مثل الحياة». ورغم هذه الحياة الصاخبة كانت تشعر بالوحدة حتى بين أصدقائها «فأصواتهم من حولها وضحكاتهم وكلماتهم، هي دائما الأصوات نفسها وعلى الدرجة نفسها من الرتابة «...» إنها تتعطش إلى أماكن لا تعرفها، إلى أشياء لم ترها، إلى أشخاص لم تقابلهم»[16]. ولئن اختلفت سنيحة عن إيما في الوسيلة التي توسلتها لتحقيق ما كانت تنشده من سعادة، لقد اتفقت معها في الفشل في الوصول إلى الاستقرار النفسي، مما دفعها إلى البحث عن علاقة عاطفية ليست ككل العواطف، بل «عاطفة جامحة، تأخذها وتذروها وتقذف بها إلى حيث لا يصل إليها أحد إنها في حاجة إلى أحداث عنيفة مجلجلة»[17].

ولعل هذا التتبع لتطور الشخصيات الثلاث في تلك المرحلة من أطوار حياتهن، يبين أن ما توسلن به لتغيير الواقع أملاً في تحقيق الأحلام كان سبباً في إحداث المزيد من الهوة بين الواقع والخيال.

(16) Kiralık Konak, s. 16
(17) A. g.e. s. 76

## الاندفاع وراء النزوات

تطور ضيق إيما بحياتها الزوجية، ليشمل الحياة في الريف بأكمله، خاصة بعد أن دعيت إلى حفل راقص، رأت فيه النساء الباريسيات، وهي ليست بأقل منهن جمالا أو جاذبية؛ فباتت تحلم بالانتقال إلى باريس «ولكن بدون شارل»؛ ولجأت إلى القراءة علها تجد متنفسا. ولكنها «كانت تلقي بالكتاب تلو الآخر دون أن تتم قراءته». واشترت خريطة لباريس، وراحت تقوم بنزهات وهمية مشيرة بأصابعها إلى الشوارع والمنعطفات. وأخيراً وجدت في رودلف النقيض من زوجها، وتوهمت فيه ضالتها المنشودة. ولكن علاقتها هذه التي يحرمها المجتمع والأعراف لم تكن تزيدها إلا جوعا، فأصبحت تطلب منه المزيد، وتطلب من الحياة المزيد، فأدمنت الحفلات الراقصة، وباتت ترتدي أفخر الثياب، وتنفق بلا حساب، حتى تراكمت الديون عليها، ورهنت كل شئ حتى البيت، واتفقت مع عشيقها على الهروب إلى باريس، ولكنه تخلى عنها. وكما كانت تريد لحياتها أن تكون شيئا مثيرا اختارت نهايتها، فانتحرت.

ويدفع التبرم بالحياة البطلة المصرية إلى مزيد من الإسراف : من سفر إلى أوروبا إلى ولائم وحلى وثياب، مما جعل زوجها يلجأ إلى الاستدانة. وتحاول الكتابة فتعصى عليها، وتذهب إلى الأقصر للاستجمام حيث تمارس هوايتها في اجتذاب الرجال إليها. ولكن كل ذلك لا يقضي على ما في نفسها من إحساس بعدم الرضاء عن نفسها وحياتها، بل أصبحت تحقد على كل إمرأة تظنها راضية أو سعيدة؛ ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صديق زوجها، الذي كانت تعتقد أنه أحد أسراها، ينوي الزواج، فسعت لافساد هذا الزواج، بدافع الغيرة ليس إلا؛ فهي تقول « لم يكن

دافعي إلى هذا التفكير محبتي إياه بقدر ما كان الدافع إليه غيرتي ونفوري من أن تأخذ امرأة مني رجلا ملكته يدي وأصبح طوع يميني»[١٨] . وقد أنستها هذه الرغبة كل شئ : زوجها وأولادها وحديث الناس، و لم تهدأ حتى اختلقت ما يسئ إلى سمعة هذه المرأة وسمعة زوجها الذي طلقت منه بناء على رغبتها، لتتزوج من هذا الصديق. ولكنها لم تهنأ بهذا الزواج، و لم تهدأ لها نفس؛ فلجأت إلى الإيمان علها تجد مخرجا. وذهبت إلى الحج تطلب من الله المغفرة، بل فكرت في المجاورة بالمدينة إمعانا في التوبة. وفي هذا اختلاف عما أنهى به فلوبير حياة بطلته، وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامي من هيكل أن يجعل من الدين حلا لأزمة بطلته.

اختارت سنيحة من بين أصدقها فائق بك لتقيم معه ما كانت تنشد من علاقة عاطفية. ورغم نزهاتهما الخلوية التي كانت تمتد ساعات، لم تشعر معه بما كانت تبتغيه من ارتواء عاطفي بل على العكس، لم تشعر إلا بمزيد من الفشل والألم، فقد كان شعورها إزاء هذا الذي اختارته أمراً عاديا. فهو معشوق النساء. ولذلك لم يلب رغبتها في الهروب إلى أوربا. وكانت من جانبها تحاول أن تدفعه إلى حبها «وتختلق وقائع خيانة تارة، وتتجاهله لعدة أيام تارة أخرى»، ولكنه لم يأبه لها بل كان يلاطفها كطفلة، فتدور مرة أخرى في دائرة من القلق والضجر والتشاؤم. وكان أبلغ تعبير لحالتها جلوسها إلى الفسقية في حديقة القصر، محدقة في أوراق الخريف قائلة : «كم من السنوات مضت وأنا وراء هذه الأسوار على حافة الفسقية أتطلع إلى المياه. هذه هي السنة العشرون، الخريف العشرون، سيكون الذبول نهايتي مثل هذه الحديقة، فلكل شئ نهايته»[١٩].

---

(١٨) هكذا خلقت، ص ١١٠

(19) Kiralık Konak, s.101

و لم يعد أمام سنيحة إلا البحث عن السعادة في أوروبا، فهربت مع أحد الضباط الأجانب الذين تعرفت إليهم في فندق من فنادق حي (بك أوغلو) باستانبول، ولكنها عادت تحمل حقيبة سفرها، عادت أكثر شحوباً وذبولاً وأكثر فشلا لتشارك أباها في سهراته مع رهط من أثرياء الحرب.

## الشخصيات الثانوية

ولم يكن التشابه بين الروايات الثلاث في شخصية البطلة فحسب، بل تعداه إلى بعض الشخصيات الثانوية التي تم توظيفها لخدمة البطلة؛ وتأتي شخصية الزوج في «روايتي مدام بوفاري» و «هكذا خلقت» في مقدمة هذه الشخصيات، فهو طبيب في كل من الروايتين، ولا ندري هل كان إسناد هيكل هذه المهنة إلى الزوج نتيجة الاقتباس، أو فرضته القيود الاجتماعية، التي كانت تجعل الطبيب من بين الزائرين غير المحظور دخولهم دائرة الحريم أو (الحرملك).

ولكن الصفات التي أسبغها هيكل على الزوج ترجح احتمال الاقتباس فهو يشبه شارل في طيبته واتزانه في عواطفه، وفي تفانيه في حب زوجته، برغم عدم تقديرها لهذا الحب والتفاني وربما كان جد سنيحة في الرواية التركية يتميز بالصفات نفسها ويحمل الشعور نفسه تجاه حفيدته، ويجدر بنا أن نشير على مزيد من التبرم بالحياة نتيجة هدوئهم وتماديهن في استهتارهن نتيجة ضعفهم أمامهن.

والشخصية الثانية التي تسترعي الانتباه في الروايات الثلاث هي شخصية العاشق المتدله المفرط الحساسية إلى حد الرومانسية، وقد تمثلت هذه الشخصية في (ليون) في (مدام بوفاري) وهو شاب رقيق يهوى الأدب والشعر ومثيله حقي جليس في (قصر للإيجار) والرجلان الأقصري والألماني في رواية (هكذا خلقت) وكل عشيق من هؤلاء العشاق كان يزيد من إحساس البطلة بجمالها، كما كان إعراض البطلات عنهم يوضح لنا نوع العاطفة التي كن ينشدنها ونوع الرجال الذين يفضلنهن.

## التصوير

استعان يعقوب قدري في تصوير شخصية البطلة ببعض الصور التي رسمها فلوبير لبطلته، ونكتفي هنا بالإشارة إلى بعض هذه النماذج:

«تتلون عيناها في اليوم، تبعا لاختلاف قوة الضوء»[٢٠]، نجد العبارة نفسها تقريبا عند فلوبير حينما يصف إيما بقوله: «عيناها سوداوان في الظلام، وزرقاوان في وضح النهار» ويتحول هذا الجمال للعينيين عند هيكل إلى «قوة التعبير من هذه النظرات»

ويتفق الكتاب الثلاثة في وصف البطلة بالذبول في أزمات الضيق والملل، ويتفقون في «الرحلة التي تقوم بها البطلات طلبا للعلاج والاستجمام» و «تغيير الجو» ويتفقون أيضا في التعبير عن ضيق البطلات ومللهن باللجوء إلى القراءة ثم إلقاء الكتب دون قراءتها.

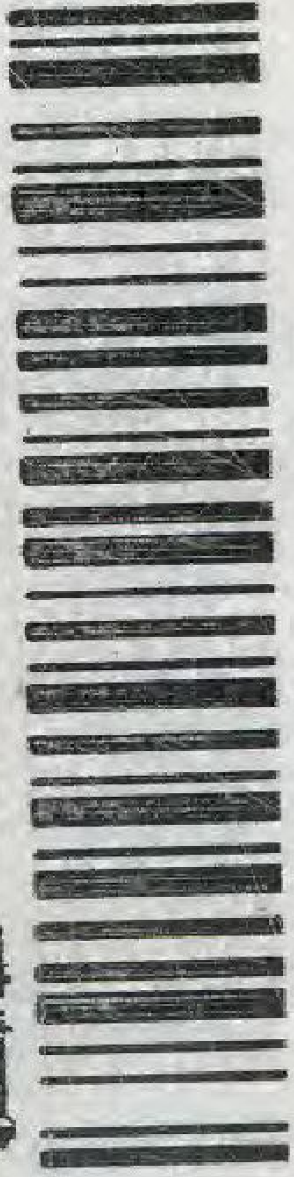
ونخلص من هذه الدراسة إلى أن الرواية المصرية والرواية التركية في خضم اقتفائهما أثر الرواية الفرنسية، اقتبستا شخصية مدام بوفاري ولم يكن الإعجاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى الاقتباس، بل كان الهجوم على التأثر الخاطئ بالتيارات والأفكار والعادات الوافدة من الغرب.

---

(20) A.g.e.s. 1

تنبع أهمية الأدب المقارن من أهدافه حيث يضع الحوار بين الحضارات فى مقدمة هذه الأهداف ، فما أحوجنا إليه فى الوقت الراهن الذى يراهن فيه الإنسان على الصراع وليس الحوار بين الحضارات .

يعنى هذا الكتاب بدراسة أثر الأدب العربى على آداب الشعوب الإسلامية . ومن ثم فهو يعيد جسوراً بين الحضارة العربية وغيرها من حضارات الشعوب الإسلامية ، وهو يكشف عن آفاق جديدة للأدب المقارن . كما يكشف عن أفضلية الأدب العربى على غيره من الآداب .




تصميم الغلاف : مروى يونس

